ADOLF FREY

Schweizer Dichter

Zweite durchgesehene Auflage

VERLAG QUELLE & MEYER · LEIPZIG

Wissenschaft und Bildung
Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens
126

Schweizer Dichter

Von

Adolf Frey
o. Professor a. d. Universität Zürich

Zweite, durchgesehene Auflage

1919
Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Buchdruckerei Richard Hahn (H. Otto) in Leipzig.

Vorwort.

Ich tue einen Gang durch die deutschschweizerische Literatur. Aber auf diesem Gange halte ich nicht häufig an. Meine Absicht ist nicht die eines Führers, der über alles Einzelne Auskunft erteilt. Ich will nicht einen Abriß, nicht einen Leitfaden bieten. Ich mache nur Station vor dem Bedeutenden, vor den Erzeugnissen wirklicher Kunst oder doch ungewöhnlicher Begabung. Hier suche ich das Besondere des künstlerischen Vermögens auszumitteln und darzustellen. Es ist die Rede wesentlich nur von den Dichtern, die unter den Gebildeten noch lebendig sind oder ihnen inhaltlich irgendwie noch nahe gebracht werden können. Nur einmal mache ich teilweise eine Ausnahme, nämlich da, wo ich ein Bild des literarischen Zürich im 18. Jahrhundert zu skizzieren suche.

Begreiflich, daß ein großer Teil der nachfolgenden Blätter dem 19. Jahrhundert zufällt. Denn in der Gemächerflucht eines Jahrtausends bedeuten die fünf Jahrzehnte von 1840—1890 den reichen und strahlenden Mittelraum, neben dem die früheren Epochen zuweilen fast nur wie verdämmernde Vorhallen erscheinen.

Die noch lebenden Dichter meines Vaterlandes glaube ich — so sehr es mich lockte, über einige von ihnen das Wort zu ergreifen — beschweigen zu sollen. Obwohl ich die Blüte bedeutender Kunst mit Gottfried Keller und Conrad Ferdinand Meyer nicht für abgeschlossen erachte.

Strittige Fragen der Forschung oder des ästhetischen Urteils lasse ich auf sich beruhen, mitunter auch, was schon der beschränkte Raum und der Charakter dieser Arbeit verlangte, die Zusammenhänge eines Dichters mit früheren; denn mein Hauptziel ist Bildnis, nicht Untersuchung oder Abhandlung.

Auf Quellennachweise und Literaturangaben muß ich verzichten.

Zürich, Januar 1914.

Adolf Frey.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Vorwort	3
Das Waltharilied	5
Steinmar und Hadlaub	8
Die historischen Volkslieder	18
Der Ring des Wittenweiler	24
Gengenbach. N. Manuel. Das Spiel vom reichen Mann	28
Albrecht v. Haller	42
Das literarische Zürich im 18. Jahrhundert (Bodmer, Breitinger, Geßner, Lavater, Pestalozzi)	51
J. G. v. Salis-Seewis	67
Jeremias Gotthelf	74
Gottfried Keller	87
C. F. Meyer	116
Jakob Frey	138
Johanna Spyri	142
F. Dranmor und H. Leuthold	143
J. V. Widmann	153
Arnold Ott	159

Das Waltharilied.

Was in der Schweiz bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts in Dörfern, Weilern und Gehöften an Liedern klang, was auf den Burgen und in den Städten gesungen und gesagt wurde, was von den Alpen bis zum Rhein an Sagen und Heldenmären im Schwange ging, das hat wohl niemand aufgezeichnet. Und wenn es irgendwo geschah, so blieb es nicht erhalten.

Nur ein Klosterschüler zu St. Gallen hat im 10. Jahrhundert der Nachwelt eine der wertvollsten deutschen Heldensagen gerettet, nämlich die Dichtung, die von Walther Starkhand singt, das Waltharilied. Ohne diesen Klosterschüler besäßen wir von der Sage, die einst vom Südfuß der Alpen bis nach England und Skandinavien verbreitet war, bloß dürftige Reste und Anspielungen, die ihre Fülle und Eigenart nicht ahnen lassen.

Hiltgund, die Tochter des Herrich von Burgund, und Walther, der Sohn des Alphere von Aquitanien, die schon im zarten Alter von den Eltern füreinander bestimmt worden sind, leben an Attilas Hofe als Kriegsgeiseln. Obgleich vom Herrscherpaare hochgehalten und gehegt, entfliehen sie nach heimlicher Abrede und erreichen nach vierzigtägiger Wanderung durch schattige Wälder und über wegloſe Gebirge den Rhein, wo Walther den Fergen mit den zuletzt auf der Reise gefangenen Fischen ablohnt. Auf die königliche Tafel zu Worms gelangt, erregen diese Fische die Aufmerksamkeit des Königs Gunther, der bald genug das Geheimnis der Flüchtigen wittert und erkundet und ihnen mit zwölf Mannen, darunter Hagen, nachsetzt, um sich der goldgefüllten Truhen zu bemächtigen, die das Roß trägt, das Hiltgund, dem gewaffneten Geliebten folgend, am Zügel nachzieht. Walther, der sich auf der Flucht immer nur einen kurzen Schlummer auf dem Schild gegönnt, hat sich in einer Höhle im Wasgenwald zum Schlaf niedergelegt. Da erblickt Hiltgund die heranreitenden, in denen sie Hunnen vermutet, und weckt ihn. Gunther fordert die mitgeführten Schätze, die Maid und das Pferd. Da die beiden sein Anerbieten von hundert und dann von zweihundert Armspangen ablehnen, so ent-

scheiden die Waffen. Elf der Gegner legt Walther im Einzelkampf nieder. Gunther und Hagen reiten ab, und der todmüde Held streckt sich zum Schlummer, während Hiltgund zu seinen Häupten sich mit Singen wachhält. Die zweite Nachthälfte wacht er selbst, argwöhnisch den Tagesanbruch erharrend, da er irgendeinen neuen Anschlag der beiden Gegner vermutet. Er belädt einige Pferde der Erschlagenen mit den erbeuteten Waffen und Rüstungen und reitet mit Hiltgund davon, wird aber nach kurzer Strecke Weges von Gunther und Hagen eingeholt, die nun vereint über ihn herfallen. Schließlich schlägt Walther dem König, dem Hagen dazwischenspringend zweimal das Leben gerettet, das rechte Bein über dem Knie ab, verliert aber selbst, da sein Schwert am Helm des Königs zersplittert, die rechte Hand durch Hagens Schwert. Sofort aber bohrt er diesem mit der Linken den Hunnendolch ins Auge, so daß nun alle drei kampfunfähig sind. Hiltgund verbindet die Wunden, Walther und Hagen versöhnen sich und erneuen alte Waffenbrüderschaft. Dann lädt Hagen seinen verstümmelten Herrn aufs Pferd und reitet mit ihm dem Rhein zu. Walther zieht mit Hiltgund in die Heimat. Dort feiert er mit ihr Hochzeit und regiert nach seines Vaters Tode dreißig gesegnete Jahre.

Dem Stoffe fehlt Größe und Tiefe. Im Grunde ist er weiter nichts als ein Raubritterstücklein. Doch sonst besitzt er alle epischen Tugenden in hohem Grade. Die Träger der Handlung sind Recken und Fürsten, glänzende, hochragende Gestalten der deutschen Heldensage. Die Spannung hält von Anfang bis Ende vor, um sich schließlich in wildem Humor aufzulösen. Vor allem aber: die Begebenheiten kristallisieren sich in einer Reihe höchst eindrucksvoller, origineller Szenen, die sich in rascher Folge aneinanderreihen.

Dieser eines Meisters würdige Stoff fiel in die Hände eines Klosterschülers, der seinen jungen Jahren zum Trotz schon ein Meister war. Das war Ekkehard, unter den vier gleichnamigen St. Galler Mönchen des zehnten Jahrhunderts der älteste. Er starb als Dekan den 13. Januar 973. Er hat das Walthariliedt verfaßt, nicht jener jüngere, der zweite, wie Scheffel, von der Geschichte mit Bewußtsein und Dichterrecht abweichend, es darstellt. Die Dichtung selbst ist eine Schularbeit, die Ekkehard für seinen Lehrer Geraldus schrieb, und besteht aus 1456 lateinischen Hexametern.

Mit geradezu genialer Intuition fühlte Ekkehard sich ein in die Forderungen der epischen Technik, und ein ungewöhnliches Talent erlaubte ihm, diese Forderungen zu erfüllen. Vielleicht stand nicht einmal einer der großen höfischen Epiker auf dieser Höhe des Kunstverstandes. Ekkehard erschöpft das Motiv voll-

kommen und bleibt der Durchbildung des Ganzen und Einzelnen nirgend etwas schuldig. Das Ausmaß der Teile ist ein strenges, wohlüberlegtes. Nie verliert er sich ins Detail, nie ins Gefühlsmäßige. Überall ist er durchsichtig und deutlich. Er charakterisiert scharf und indirekt. Zeichnung und Erzählung stattet er mit Varianten aus, wie man denn mit Recht die besonderen Züge in der Kette der elf Einzelkämpfe bewundert.

Namentlich interessant erscheint die Verwendung des Widerstreites der Pflichten, in den Hagen gestellt ist: als ehemaliger Waffenbruder Walthers sträubt er sich, am Kampfe gegen diesen teilzunehmen, und sieht, nachdem ihn der König wegen seines Zauderns der Feigheit geziehen, dem Ansturm und Tod der elf Angreifer, unter denen sich auch sein Neffe befindet, tatenlos zu, bis ihm Gunther schließlich die Zusage der Hilfe abringt. Dieser Konflikt zwischen Vasallentreue und Freundestreue wächst nicht organisch aus dem Motiv heraus und ist eher dazu angetan, den ethischen Wert der Dichtung zu beeinträchtigen, da Hagen ohne eigentliche innere Kämpfe sich für die erstere entscheidet, für den Angriff gegen den Freund. Aber dieser Konflikt ist mit berechnender Kunst ausgebeutet: einmal stellt er Hagen als etwas Besonderes der Gruppe der übrigen Vasallen gegenüber und dann ermöglicht er, den Kampf in zwei, durch eine Nacht getrennte Teile zu zerlegen, die wundervolle Szene der geteilten Nachtrast dazwischen zu legen und die Spannung zu erhöhen.

All das hat nun Ekkehard freilich so wenig erfunden wie die übrigen Bestandteile der Handlung. Im ganzen Mittelalter waren die poetischen Stoffe herrenloses Gut, und die Dichter suchten ihren Ruhm nicht in der Erfindung. Gewiß war die Waltharsage, die schon im 8. Jahrhundert ihren Weg über den Kanal gefunden hatte, in Ekkehards Heimat bekannt, und gewiß hat er eine Vorlage gehabt, vielleicht eine schriftliche, wahrscheinlicher, vielleicht noch aus früheren Knabentagen, einen mündlichen Bericht oder das Lied eines Fahrenden oder mehrere solche Lieder. Allein es kann keine Rede davon sein, daß seine Arbeit lediglich darin bestanden hätte, die Vorlage, wie immer sie beschaffen war, ins Lateinische zu übertragen. Ganz abgesehen davon, daß z. B. Nibelungenlied und Gudrun die künstlerische Haltung und Durchbildung des Waltharliedes nur zu häufig vermissen lassen, daß also diese beiden großen Schöpfungen, an denen so manche Hand geglättet, den Schimmer der Vollendung ent-

behren — diese Vollendung des Waltharliedes war nur möglich infolge der Berührung mit den Mustern der antiken Epik. Homer und Prudentius waren Ekkehard bekannt, Vergil so vertraut, daß er ersichtlich auf eine direkte Anlehnung ausgeht. Insbesondere ist die Mannigfaltigkeit der Kampfszenen ohne Homer und Vergil nicht denkbar.

Das Waltharilied ist die erste wertvolle Frucht der ersten, unter Karl dem Großen einsetzenden Renaissance auf deutscher Erde, des Wiederauflebens der antiken Literatur. Sie ist das erste und fast für ein Jahrtausend das bedeutendste epische Erzeugnis der Vermählung antiker Elemente mit germanisch-nationalen. Denn ist auch die Sprache und Form die lateinische, der Inhalt und die Anschauung ist völlig germanisch, so daß die Dichtung ungemischt den rauhen Atem ihrer Zeit ausströmt. Und so merkwürdig und einzig die antike Kunst hier zur Geltung gelangt, fast so seltsam mutet es an, daß der junge Dichter jeglicher christlicher und mönchischer Geister, die seine hellen Zirkel hätten stören können, sich zu erwehren vermochte. Als man über ein halbes Jahrtausend nach Ekkehards Tod auch in deutschen Landen sich in die wiedererwachte Antike zu versenken begann, da bestaunte man die ungeheure Kultur der alten Welt, ihre Herrlichkeit in Krieg und Frieden, und besonders trachtete man danach, ein möglichst untadeliges Latein zu schreiben. Allein ihre dichterische Kunstgröße ahnte man kaum, und darum eben beansprucht Ekkehard eine so ungewöhnliche Stellung, weil vielleicht, soweit uns Zeugnisse einen Schluß gestatten, bis auf Wieland und Goethe unter den Deutschen keiner wieder ein so besonderes Organ für die technisch vollkommene Organisation der epischen Gattung besaß. Waltharilied, Oberon, Hermann und Dorothea — das sind die Gipfel, wenn nicht der höchsten Kraft, nicht der größten Tiefe, so doch der Vollendung. Wie bei Hermann und Dorothea kommt hier ein ungewöhnlicher Kunstsinn einem nationalen und immerhin bedeutenderen poetischen Vorwurf zugute, so daß Inhalt und Form sich aufs glücklichste decken.

Um so schmerzlicher ist es, daß diese Dichterkraft ihren Helden nicht in der Muttersprache besang.

Bertold Steinmar und Johannes Hadlaub.

Schon zu Lebzeiten des Dekans Ekkehard hatte unter den Ständen der Christenheit derjenige der Ritter die führende Rolle

zu gewinnen begonnen. Der Ritter beteiligte sich an den Geschäften der Diplomatie und an der Verwaltung, und er allein schlug die Schlachten der Kirche und der Fürsten. Er war das entscheidende Werkzeug in den Händen der Gewalthaber, er brachte neben den reichen Opfern an Blut auch schwere materielle, die auf die Dauer seine Stellung untergruben.

Dieses Hervortreten des Ritters ist, wenigstens in der Dichtung, nicht bloß ein Platzwechseln mit dem Geistlichen, der bisher den ersten Rang eingenommen hatte; es ist vielmehr eine jener erfrischenden Regungen, eine jener frühlingshaften Wallungen der Menschheit, wie sie später in der Reformation und im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts sich wieder einstellten. Das Blühen der Ritterschaft bedeutet einen mächtigen Faktor der Weltgesittung, weil sie zuerst wieder nach dem Untergang der antiken Kultur ein weltliches Ideal der Lebensanschauung und Lebensführung mit entschiedenen und geschlossenen inneren und äußeren Normen aufstellte und durchführte. Dieses Ideal bedeutet eine Menschheitsverjüngung, weil es allem Rohen, Niedrigen und Gemeinen den Krieg erklärte und sich über das Wirkliche und Alltägliche zu erheben suchte, nicht etwa durch Weltflucht, sondern durch Weltbejahung und Weltfreude. Es forderte Treue gegen den himmlischen und den irdischen Herrn, Frauenverehrung, Anstand, maßvolle, korrekte und konsequente Lebenshaltung.

Da die politisch-sozialen Verhältnisse, unter denen der Ritter in Frankreich, Deutschland, England und Italien sich entfaltete, allenthalben ziemlich gleich waren, so geschah es, daß der französische Ritter, weil er zuerst die geschlossenen Formen seines Standes ausgebildet hatte, für die Ritterschaft der Nachbarländer vorbildlich wurde. Der Glanz der in den Kreuzzügen bewährten Waffen Frankreichs trug das Seine dazu bei, daß der neue Geist mit seinen blendenden Äußerlichkeiten insbesondere die Deutschen, die an Kultur den westlichen Nachbarn nachstanden, mit dämonischer Kraft ergriff. So hatte, mehr als ein Jahrtausend zuvor, griechische Kunst und Sitte die Römer in ihren Bann gezogen, so mußte sich am Ende des 16. Jahrhunderts ganz Europa die Herrschaft des spanischen Wesens gefallen lassen. Gegen das Jahr 1200 herrschte von den Küsten des Atlantischen Ozeans bis zur Oder, von Kalabrien bis nach Schottland ein Stand, ein Geist, eine Mode.

Ähnlich dem französischen Ritter, in dessen Spuren er wan-

delte, riß der deutsche Ritter die literarische Führung an sich, die bisher in den Händen der Geistlichen gelegen hatte. Die französische Dichtung bestimmte Stoff und Form der deutschen auf langehin. Antike, orientalische und altfranzösische Stoffe drangen über die Grenze, von dem modernen Medium der französischen Ritterschaft gefärbt und bereits künstlerisch gestaltet. Vor allem aber kamen die keltisch-bretonischen Stoffe, in deren phantastisch märchenhafte Gebilde das ritterliche Sehnen nach Lebensfreiheit und Glück, nach unbeengten, weiträumigen Tatenschauplätzen sich am liebsten und ungebundensten ergoß.

Diese fremdländische Poesie trieb auch in der Schweiz ihre Blüten. Doch entstand nichts eigentlich Bedeutendes, nichts Maßgebendes dieser Art zwischen Rhein und Alpen. Allerdings ist möglich, daß einer der drei großen Epiker, die sich dieser welschen Kunstgebilde bemächtigten, daß Hartmann von Aue ein Schweizer ist, daß seine Wiege unweit Glattfelden gestanden hat, dem Heimatorte Gottfried Kellers. Da das aber nicht feststeht und Hartmann nicht das geringste schweizerisch Bodenständige an sich trägt, so soll er hier nicht weiter in Betracht fallen.

Man forderte von einem untadeligen Ritter, daß er zu Ehren seiner Dame Lieder dichtete und mit Melodien ausstattete. Daraus entsprang eine stereotype, schablonenhafte Standeslyrik, deren meist kunstvoll gebaute Strophen immer und ewig der gleiche Inhalt füllte: Preis der Geliebten, die fast ausnahmslos die Frau eines anderen war, der Liebe Lust und Leid im Einklang mit dem Blühen und Welken der Natur. In die Niederlande importierte diese Lyrik Heinrich von Veldeke, in das mittlere Deutschland vermutlich Friedrich von Hausen, in die Schweiz, wohl gegen 1200, der Graf Rudolf von Neuenburg, nach der zwischen dem Bieler und Neuenburger See gelegenen Stammburg von Fenis genannt (deutsch Vinelz).

Bis ins 14. Jahrhundert hinein erscholl der Minnesang in schweizerischen Landen. Doch in dem beträchtlichen Schwarm haben nur zwei ihre eigene Weise: Bertold Steinmar und Johannes Hadlaub.

Beide sind Epigonen, und zwar Epigonen zweier Richtungen zugleich: einmal des höfisch-ritterlichen Minnesanges, der, als Steinmar auftrat, mindestens schon ein halbes Jahrhundert, als Hadlaub sich unter die Lyriker begab, schon achtzig Jahre in der Schweiz blühte; sodann sind sie Epigonen einer ganz anderen

literarischen Mode, deren beifällige Aufnahme selbst in den höchsten Kreisen schon Walther von der Vogelweide bitter empfunden und gerügt hatte. Sie zielte auf naive oder satirisch karikierte Genrebildchen aus dem Bauernleben oder sie parodierte geradezu die ritterliche Lyrik mit Bauernfiguren und Bauernmilieu. Ob diese Poesie selbständig aus altheimischen Bauerntanzweisen herauswuchs oder der französischen Pastorale entsprang und dann bloß aus der dörflichen Heimatkunst Nahrung sog, bleibt dahingestellt.

Bertold Steinmar war Lehensmann Walthers von Klingen und lebte im aargauischen Klingnau. Vierzig Jahre lang, von 1251 bis 1290, erscheint er in Urkunden. Eine Stelle eines seiner Lieder ergibt, daß er 1276 den ersten Feldzug Rudolfs von Habsburg gegen Ottokar von Böhmen und im Spätherbst des nämlichen Jahres die Belagerung Wiens mitgemacht hat.

Steinmar ist der bedeutendste schweizerische Lyriker vor Albrecht von Haller. Ein trinkfroher und schmausfreudiger, derber, vollsaftiger, handfester Geselle, der den würzigen Tropfen, der auf den heimatlichen Hügeln gedeiht, nicht in die Schuhe schüttet und wacker den drallen, rotwangigen Hofmägden nachsteigt, der mehr als am sehnsüchtigen Frühling mit dem sprossenden Laub und den jubilierenden Vögeln sich am üppigen Herbst ergötzt, wo der junge Wein in den Kannen prickelt und Huhn und Ferkel am Spieße schmoren — so steht er vor uns, und sein Schlemmerlied ist nur zu sehr geeignet, seine Züge zu verschärfen. „Da die Dame, die ich so oftmals angesungen, nichts von mir wissen will, so preise ich den Herbst anstatt des Mais, eingedenk des alten Wortes, daß ein unglücklicher Liebhaber ein rechter Märtyrer ist. Also laß ich sie fahren und will sumpfen! Wirt, bring uns mehr als zehnerlei Fische, Gänse, Hühner, Schweinefleisch, Darmwürste, Pfauen und dazu welschen Wein! Die Schüsseln sollen gehäuft voll sein! Durch mich geht eine Straße, darauf gehört so viel Wein, daß man damit ein Mühlrad treiben könnte. Ich preise meinen Schlund, der so weit ist, daß mich eine große Gans nicht würgt, wenn ich sie verschlinge. Meine Seele steht draußen auf einer Rippe, wohin sie vor dem Wein flüchtend hüpfte!"

Man täte unrecht, hier einen Ausschnitt aus des Dichters Lebenswandel zu vermuten. Zu solchen Herrlichkeiten reichte der Beutel des Ministerialen schwerlich, der mehr als einmal auf seine sehr bescheidenen Mittel hinweist. Sondern hier sind

Dichterqualitäten im Spiel: die Kraft, die Fülle, die Steigerung. Gleichviel, ob er zu diesem Schlemmerhochgesang, der in deutschen Landen der älteste ist, literarische Vorbilder oder Anregungen gehabt hat, er hat hier sein Ziel meisterlich erreicht, den farbigen, schlagenden Eindruck, das reiche Bild.

Außer diesem Schmauserherbstlied sind noch dreizehn Lieder Steinmars erhalten, Liebeslieder sehr verschiedener Art. Die einen, in der reinen, ja edeln Haltung der Ritterminne, richtet er an eine Dame. Hier gewahrt man, wie ein originelles Talent eine abgelebte Gattung durch neue und eigene Züge, namentlich der Sprache, zu verjüngen trachtet und sich vor den ausgetretenen Geleisen hütet: die Sehnsucht nach der Geliebten hebt ihn, wie den Edelfalken das Gefieder in die Lüfte trägt; von der Liebe geschüttelt, möchte er untertauchen wie eine von Falken gejagte Ente im Bache; sein Herz möchte er strafen und wehe rufen über seine Augen, durch die der Geliebten Schönheit in sein sehnendes Herz drang.

Diese schöne Stelle steht in einem Gedichte, das unter seinen Schöpfungen vereinzelt bleibt. Hier bricht er die durch die drei ersten Strophen erzeugte starke, leidenschaftliche Stimmung durch eine Dissonanz, durch ein verblüffendes Ausdemtonfallen: „Wie ein Schwein in einem Sacke fährt mein Herz hin und her, wilder als ein Drache will es von mir zu ihr!" Er wendet also die Technik an, deren bedeutendster und effektsicherster Meister in der deutschen Literatur Heine ist. Absichtlich sucht hier Steinmar die Wirkung im Gegensatz zwischen stilisierter warmer Liebesklage und dem derben Ausbruch unerhörter Minnebitte. In einem anderen Liede verdichtet sich die Tendenz gegen das Minnewesen mit seinen konventionellen Voraussetzungen zum Hohn auf das sog. Tagelied oder Wächterlied, das, den wirklichen Verhältnissen kaum jemals oder höchst selten entsprechend, Aufwachen und Trennungsklagen zweier Liebenden darzustellen pflegt, die der Wächter weckt und zum Scheiden mahnt. Wie andere vor und neben ihm richtet sich nun auch Steinmar gegen diese Gattung, indem er parodierend darstellt, wie Knecht und Magd, die im Heu beisammen sind, des Morgens durch den Ruf des die Herde austreibenden Hirten aufgeschreckt werden.

Auch auf das Gebiet der niederen Minne begab er sich, d. h. er besang die Liebschaften zwischen einem Ritter und einem Bauernmädchen oder einer Bauernmagd. Die Krone dieser damals beliebten und möglicherweise aus Frankreich in die Literatur

eingedrungenen Gattung bildet Walthers von der Vogelweide anmutigstes Lied „Unter der Linde auf der Heide". Von dem lichten Schimmer, den Walther über den Gegenstand zu werfen wußte, liegt nichts auf Steinmars drei Gedichten. Das eine klingt leicht ironisch, weil Steinmar auf die bäuerliche Geliebte die Wendungen und Floskeln der vornehmen Minne überträgt: sie, eine Dirne, die Kraut holen geht, ist seines Herzens Herrin und er zu ihrem Dienst geboren. Während des Winters fehlte ihm Gelegenheit zu Zusammenkünften; jetzt, im Sommer, wo sie aufs Feld geht, um Blumen zu einem Kranz zu binden, den sie beim Tanz tragen will, bietet sich Gelegenheit zum Plaudern, und ihr rosenroter Mund bestellt ihn, wenn sie sich in den Garten begibt. Das andere zeigt einen trockenen, verhaltenen Humor, der übrigens das erste schon so eigentümlich färbt; wehmütig im Spätherbst des Sommers gedenkend, gesteht er, daß eine anstellige Magd es ihm angetan hat, die oft hinter dem Pflug her frieren und den stecken gebliebenen Wagen wieder in Gang bringen und auf dem Meierhofe werken muß. Aber sie verlangt Geld und Schuhe von ihm. Er schließt: „Sommer, süßer Sommer! Dich grüß ich jetzt im Winter — ich beschuhe ihr die Füße nicht!" Das dritte endlich ist äußerst flott und lebensvoll, jedoch so derb und ausgelassen, daß man es als ein Seitenstück zum Schlemmerlied bezeichnen darf.

Die Variation des nämlichen Themas in diesen drei Gedichten und die untadelige Durchführung mit den Nuancen des nämlichen Tones offenbart den Künstler, der mit vollendeter Bewußtheit und mit strengem Ernst arbeitet.

Im ganzen haben seine Schöpfungen etwas Sangbares und Liederhaftes; er findet häufig glückliche Refrains und legt offenbar darauf mehr Gewicht als andere Minnesinger. Zuweilen erlangt er einen starken Schwung des Gefühls, so wenn er anhebt: „Ich will grünen mit der Saat, ich will mit den Blumen blühen und mit den Vögeln singen, ich will lauben wie der Wald, ich will mit dem süßen Maientau tauen, wenn sie mich erhört!" Er hat etwas Frisches, Kräftiges, Ungebrochenes. Von der unbändig ausschlagenden Ausgelassenheit über den trockenen Humor hinweg, der nur ein bißchen mit den Augen zwinkert, verfügt er über alle Töne bis zur Wehmut. Andere mögen sympathischer, anziehender, reicher sein; ein größerer Künstler ist unter den Minnesingern, wenn wir absehen von dem Kürnberger und Walther, kaum ein zweiter.

Höchst wahrscheinlich ging ein Teil seiner Lieder, vielleicht der größere, verloren; eine Meisterschaft wie die seinige wird nicht durch vierzehn Lieder erworben: wer so aus dem Vollen schöpft und mit solchem künstlerischem Bewußtsein sich hinter seine Probleme macht, dem bleibt die Produktion ein Bedürfnis lebenslang. Daß er nicht nur in jüngeren Jahren dichtete, bezeugt das 1276 auf dem Feldzug entstandene Lied. Er muß damals annähernd vierzig Jahre gezählt haben. Da man in jenen Zeiten schon im Alter von vierzehn Jahren wehrfähig wurde und da er 1251 zum erstenmal urkundet, so muß er spätestens 1237 geboren sein.

Neben dem von Wind und Wetter gebräunten Landjunker Steinmar, der mit dem Heerbann des Königs zu Felde zog, nimmt sich Meister Johannes Hadlaub ziemlich blaß und friedlich aus. Er war Bürger zu Zürich, wo er den 14. Januar 1302 ein Haus erwarb und laut dem 1340 abgeschlossenen Jahrzeitbuch des Großmünsters den 16. März eines nicht zu ermittelnden Jahres starb.

Eingangs des 13. Jahrhunderts hatte Walter von der Vogelweide gesungen, auf der Wartburg gehe es zu wie in einem Taubenhaus, der eine fahre ein, der andere aus, und der Landgraf Hermann sei so hochgemut, daß er mit stolzen Helden seine Habe vertue und nie eines Ritters Becher leer stehen ließe, selbst wenn das Fuder guten Weines tausend Pfund gölte.

Den Wandel der Zeiten und ein gründlich anderes Milieu zeigt ein Lied Hadlaubs: „Wo findet man so viele Lieder beisammen wie in den Liederbüchern zu Zürich? Im ganzen Reiche nicht! Der Ritter Maneß trachtete eifrig darnach, drum hat er jetzt die Liederbücher."

Man fühlte wohl, die lebendige Kunst war vorbei; man legte ihre Blüten ins Herbarium und freute sich der aufgehäuften Liederschätze. Schon damals stak den Zürichern mehr als der Zug zur lebendigen Kunst das Sammeln und die historische Betrachtung im Geblüt.

Die Epigonenwehmut beherrscht Hadlaub. Er spürt den Schmerz über die verblassende Herrlichkeit dieser abwelkenden Kunst, die sich nicht am Leben halten läßt. Unter seinen rückwärts gerichteten Blicken verklärt sich der Minnesang; und da er ihn so sehr begehrenswert dünkt, so ahmt er ihn nach. Als einer, dem die Inspiration mehr aus den mit Liedern beschriebenen Pergamentblättern als aus dem Leben entsprießt, schildert er auch Szenen

der niederen Minne, denen er infolge seiner aufrichtigen Verehrung des höfisch-vornehmen Gesanges eigentlich feind sein sollte, ferner Erntefreuden und Bauernschlemmereien, von Steinmar fühlbar beeinflußt, dem er es freilich an Kraft und Ursprünglichkeit nicht gleichzutun vermag, wie denn diese seine Lieder wenig Neues und Eigenes enthalten. Fast allenthalben mangelt ihm Schwung und Frische. Und bei einer ganzen Reihe derselben fragt man sich, ob sie gesungen worden seien, was bei Steinmar z. B. niemand bezweifeln wird.

Einmal wird er originell. „Ein unbemittelter Mann bringt sich schon durch," singt er, „wenn er nur unverheiratet ist, kann er sich auch etwa einen frohen Tag machen. Doch ein armer Hausvater, der kaum Mus und Brot auftreibt, der gerät in Not und verspürt die Hausorgen. Die Kinder bitten ihn um Brot und Käse, und da er ihnen nichts zu geben hat, so bietet er ihnen Reuental, Seufzerheim und Sorgenrain. Die Frau bedauert, daß sie ihn genommen hat, und jammert, daß weder Holz noch Schmalz, weder Fleisch noch Fisch, weder Pfeffer noch Wein vorhanden ist, ja nicht einmal das pure Salz." Nachdem Hadlaub zwanzig Zeilen mit diesem Jammer gefüllt hat, fährt er auf einmal fort, noch schmerzlicher als Hausorgen sei es, wenn ihm die Geliebte, deren Weg er absichtlich kreuzt, den Gruß versage.

Hatten nämlich die Dichter bis jetzt Winterleid und Liebesleid, Sommerlust und Liebeslust zusammengestellt oder nicht in Gegensatz gebracht, so sucht nun Hadlaub für den gewöhnlichen, unzählige Male dagewesenen Eingang, die Naturschilderung, etwas Neues, wobei er, als der einigermaßen philiströse Pfahlbürger, auf etwas nüchtern Langweiliges gerät.

Dennoch muten in der langen Prozession der Minnesinger wenige so sympathisch an wie er. Das macht, ein Erlebnis oder vielmehr eine Kette von Erlebnissen hat seiner Dichtung den Gehalt verliehen, den er aus sich heraus ihr zu verleihen außerstande gewesen wäre. Noch im Kindesalter nämlich ergriff ihn eine tiefe Leidenschaft zu einem Mädchen, die offenbar lange, vielleicht bis an sein Lebensende vorhielt und einigermaßen sein Schicksal wurde. Ist eine so früh erwachte Liebe schon an und für sich etwas Besonderes, so war diejenige Hadlaubs etwas Seltenes, fast Einziges durch die Begleitumstände, unter denen sie erstand und bestand. Sein Gefühl nämlich für das gesellschaftlich über ihm stehende, spröde und herbe Mädchen begünstigte

der vornehme Kreis ihrer Angehörigen und Bekannten, der ersichtlich mit epigonischem Behagen in dem Minnedienst des Knaben eine Miniaturnachblüte der in der Welt so ziemlich erlöschenden Mode begrüßte und sich an den kleinen Begebenheiten weidete, ohne ein weiteres zu bedenken. Zu Jahren gekommen, erkannte Hadlaub, daß er Poesie erlebt und gelebt hatte, wie er sie nicht auszudenken und zu erfinden vermochte, und war Künstler genug, sie in dem ihr gebührenden Stil, d. h. mit einfacher, gefühlsmäßiger Treue darzustellen. Daß er dabei die Geschehnisse seiner jungen Liebe zerstückelte und in etwas unhandliche Liederstrophen einschloß, anstatt sie, ihrem episch-idyllischen Wesen gemäß, in ein zusammenhängendes erzählendes Ganzes zusammenzuschmelzen, ist seiner Vorliebe für den Minnesang und seinem nicht besonders entwickelten Stilgefühl auf Rechnung zu setzen.

„Ich liebte sie," klagt er, „seit wir Kinder waren. Jene Jahre sind mir gar schwer gewesen, da sie mein Liebeswerben so gering anschlug und nie etwas von mir wissen wollte. Darüber erbarmten sich vornehme Herren, die erfuhren, daß ich noch nie mit ihr hatte reden können. Sie brachten mich zu ihr, doch sie wandte sich bei meinem Anblick ab. Vor Leid wurde ich ohnmächtig und fiel hin. Die Herren hoben mich auf und legten unsere Hände ineinander. Wie ein Toter lag ich vor ihr und sah sie in meiner Not jammervoll an. Inzwischen ruhte mein Arm auf ihrem Schoß. Ach, wie süß mir das durchs Herz ging! Schließlich biß sie mich in die Hand, da ich die ihrige immer noch festhielt. Nie war mir im Leben etwas süßer als dieser Schmerz. Die Umstehenden baten sie, mir etwas zu schenken, was sie schon lange mit sich trage. Da warf sie mir ihr Nadelbüchschen hin, auf das ich mich mit süßer Gier stürzte. Die Herren nahmen es mir wieder ab, gaben es ihr zurück und ermahnten sie, es mir artig und freundlich zu schenken."

Wie man damals Urkunden durch Unterschrift und Siegel der anwesenden Zeugen bekräftigte, so nennt hier Hadlaub, um die Echtheit seines Berichtes zu erhärten, die Herren und Damen, die diesem Ereignis beiwohnten: das war der Fürst, d. h. der Bischof, von Konstanz — er hieß Heinrich von Klingenberg —, sein Bruder Albrecht, die Äbtissin des Fraumünsters zu Zürich, der Abt von Einsiedeln, dann ein Graf von Toggenburg, der Herr von Regensberg, Herr Rüdiger Maneß und viele andere gute Ritter, hohe Geistliche und edle Frauen.

Ein andermal, vermeldet er, nimmt der edle Herr von Regensberg der Geliebten das Versprechen ab, Hadlaub mit den freundlichen Worten zu empfangen: „Gott grüße meinen Diener!" Das gelobt sie vor den Herren von Eschenbach, von Trostberg und von Tetlikon, schließt sich aber in dem Augenblick, wo Hadlaub hereingeführt wird, in ihre Kammer ein und kommt allem Zureden zum Trotz nicht mehr zum Vorschein.

Später schlich er, noch vor Tag, der aus der Frühmesse Kommenden als Pilger verkleidet nach und heftete ihr, mit einer Angel, einen Brief ans Kleid, d. h. wohl eine kleine Sammlung von Gedichten, worin „tiefe Rede von der Minne und seines Herzens Not" geschrieben stand, ohne zu seinem Leidwesen, da sie sich nichts anmerken ließ, in Erfahrung bringen zu können, ob sie das Anhängsel gelesen oder ungelesen weggeworfen habe.

Einmal sieht er, wie sie ein Kind liebkost: Sie umfing es und drückte es nah an sich, sie nahm sein Gesichtchen in ihre weißen Hände, drückte es an ihren Mund und ihre hellen Wangen und küßte es. Da dachte er: O weh, wär' ich doch das Kindlein. Er umfängt es und küßt es dahin, wo sie es geküßt hatte.

Ein andermal, als er, in Gedanken an sie verloren, zufällig vor der Stadt sich erging, sah er sie mit anderen Damen zusammensitzen. Doch sie entfernte sich bei seinem Herankommen. Indessen tröstete er sich, weil ihm ein guter Ritter berichtete, sie habe freundlich von ihm gesprochen und gefragt: „Wo ist mein Geselle?" Dann trifft er sie allein, wagt aber vor Befangenheit kein Wort, so daß sie grußlos vorüberschritt. Wieder einmal sah er sie auf grünen Frühlingswiesen wandeln. „Ach, wieviel Wonne nahm ich wahr an ihr und dem schönen Gefilde, daß es in mein Herze drang!"

Stets von neuem klingt aus seinen Liedern die Sehnsucht nach der Geliebten, deren Anblick ihm so selten zuteil wird. Es ist eine Wonne, singt er, wenn man schöne Frauen im Frühling tanzen und unter Bäumen wandeln sieht. Ich aber bin traurig, weil meine Geliebte meines Herzens Seufzer verlacht.

Fast sechs Jahrhunderte nach Entstehung dieser Lieder behändigte Hadlaubs großer Landsmann Gottfried Keller diesen Schatz. Er erweiterte die einzelnen seinen poetischen Zwecken dienlichen Teile, rundete sie ab und verband sie, vertiefte den Hintergrund, schuf aus der Geliebten ein süßes und in ihrem Verhalten infolge eines besonderen Schicksals begreifliches Frauenbild und verlieh

der Liebesgeschichte einen beglückenden Abschluß, indem er die verliebten Träume des Mannes, der so lange vor ihm am Zürichsee gesungen, gleichsam in Erfüllung gehen ließ, so daß nun sein Schatten als der eines Glücklichen unter uns wandelt.

Die historischen Volkslieder.

Lange bevor in der Schweiz die zierlichen oder derben Ritterstrophen vertönten, erschwangen sich Lieder aus öffentlichen Geschehnissen. Die entscheidenden, eindrucksvollsten dieser Geschehnisse waren meistens Kriege und Schlachten, daher die ihnen entsprossenen Lieder poetische Schlachtberichte, Siegeslieder, zuweilen Parteilieder voll Trotz, Anfeindung, Abwehr und verbissener Bitterkeit. Mit dem Tag und für den Tag geboren, vergingen viele wohl wieder mit dem Tag. Manches klang länger nach und wurde durch die Feder eines Chronisten geborgen. Je näher die Stätte und je größer die Städte, desto wahrscheinlicher war eine solche Rettung durch die Schrift. Aus den Waldstätten Uri, Schwiz und Unterwalden, die doch gewiß ihre Triumph- und Trotzlieder auch besaßen, ist kein Nachklang der verhängnisvollen Schlacht bei Morgarten (1315) — wo übrigens jener von Hadlaub erwähnte Rudolf von Landenberg samt seinem Sohn den Tod fand — oder des Heldenkampfes bei Arbedo (1422) überliefert oder auch nur irgendwo erwähnt. Nicht selten haben Chronisten oder andere Schreibbeflissene solche Lieder überarbeitet, indem sie nicht mehr Verstandenes ausschieden oder, was das Gewöhnliche war, zwei oder mehrere Lieder über den nämlichen Hergang zusammenschweißten oder aus historischen Berichten erweiterten. Mitunter gab der Verfasser am Schlusse seinen Namen oder seinen Stand an, gewöhnlich mit der Behauptung, Teilnehmer der besungenen Begebenheit gewesen zu sein. Sicherlich widersprach diese Angabe in vielen Fällen der Wahrheit. Aber sie erfüllte ihren Zweck, wenn und indem sie den Anschein erweckte, als ob es sich um möglichst zuverlässige Darstellung des Wirklichen handle, was die Hörer und in den Zeiten des Buchdrucks, wo man solche Lieder auf einzelnen fliegenden Blättern in die Welt gehen ließ, die Käufer anlockte. Vielfach sind die Verfasser berufsmäßige Spielleute und Lustigmacher, die, um ihr Brot zu gewinnen, von Ort zu Ort zogen und eben darum Fahrende hießen. Schon

die häufig stereotypen, formelhaft erstarrten Liederanfänge und Wendungen deuten auf handwerksartigen Betrieb.

Man pflegt solche unmittelbar aus dem historischen Ereignis geborene Lieder historische Volkslieder zu nennen. Besser hieße man sie wohl historische Lieder. Viele sind nie eigentlich im und vom Volke gesungen worden.

In der Schweiz, wo nicht Fürsten gegen Fürsten zu Felde zogen, sondern kleine Städte und Bauernrepubliken harte Kämpfe bestanden und glorreiche Siege erfochten, haftet das historische Volkslied vorzugsweise an den Vorgängen, an der Waffen- und Gesamthandlung, nicht am einzelnen Mann, nicht am Führer, völlig im Gegensatz zu der alten Heldendichtung, wo sich das Schicksal eines ganzen Volkes in dem Privaterlebnis eines Königs oder Helden zu äußern pflegt.

Die häufigen Waffengänge dieser zum Teil unter sich befreundeten, unter dem Druck der Verhältnisse einem Gesamtbündnis zustrebenden und in langem und zähem Ringen mit Habsburg erstarkten Kleinstaaten erzeugten in der Schweiz mehr solcher Lieder, als eine andere Gegend deutscher Zunge von ähnlichem Umfang aufzuweisen vermag. Denn da diese Staatswesen sich annähernd ein Vierteljahrtausend bald einzeln bald mehrere vereint im Felde tummelten, so wurden die kriegerischen Tugenden und der Liedergeist immer wieder angefrischt. Zumal diese meist siegreichen Ereignisse sich sozusagen ergänzten und schließlich zu einer bedeutenden Staatenbildung führten.

Vom 14. bis ins 18. Jahrhundert klingt in der Schweiz im Gefolge beinahe jeder belangreicheren geschichtlichen Aktion ein Lied. Doch schon gegen 1500 verliert es seine Vorzüge. Im sog. Schwabenkrieg, an der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts, besudelten es gelegentlich die täglich über die Grenze hin und wider fliegenden Beschimpfungen. Die fast gladiatorenhafte militärische Ausbildung der Schweizer, die, seit ihr Kriegsruhm die Welt erfüllte, fast über alle Schlachtfelder Europas liefen, erstickte die edleren Regungen, und der frühere, wenn auch zuweilen rauhe Klang wurde durch einen bramarbasierenden Ton getrübt. Mit dem Augenblick, ungefähr seit 1520, wo der Schweizer vom großen europäischen Schauplatz abtrat, verarmte das historische Lied in der Schweiz zugleich mit den Schicksalen und dem Geiste der Eidgenossenschaft. Es ist nicht mehr der wilde Vogel, der über den geharnischten Scharen in den harschen Sturmlüften flattert und

schreit, es ist ein gefangenes Tier, das der gelehrte, dürftige und geduckte Stadtpoet, der nach den Belohnungen der gnädigen Herren und Oberen schielt, im Käfig hält.

Das älteste historische Lied, das, außer dem Ludwigslied, die deutsche Literatur kennt, entstand in der Schweiz, auf ein 1243 zwischen Bern und Freiburg geschlossenes Bündnis. Die beiden Städte waren, obgleich von den Zähringern als Bollwerk gegen die nämlichen Feinde gegründet, sehr bald in verschiedene Machtsphären geraten und lagen zu nahe beieinander, um nicht mit ihren Expansionsbedürfnissen zusammenzustoßen, so daß der Friede mehr als einmal gestört wurde. Der unbekannte Dichter vergleicht die Schwesterstädte mit zwei großen Ochsen, die eine Matte gemeinsam beweiden — aber, muß der Historiker sagen, diese Matte war für beide zu klein:

Es sind zwei alte Farren,
Die tapfern Mutes sind,
Niemand wagt mit ihnen zu stoßen,
Solang sie sind Genossen,
Der deuchte mich ein Kind!
Doch wär es nicht ein Wunder
Ging einer von ihnen besunder,
Man spräch dem andern hin:
„Nun wehr dich! Du bist alleine!
Dein Beistand ist worden kleine!“
Nun merket diesen Sinn!

Die gedehnte, nach Art der ritterlichen Technik gebaute Strophe, der beinahe schleppende Gang, die lehrhafte Haltung haben jede Volkstümlichkeit dieses Liedes um so eher ausgeschlossen, als der Gegenstand ein wenig bedeutsamer und wenig auffälliger war.

In eine Fabel auch, nämlich in den Kampf zwischen einem Löwen und einem Stier, kleidete ein Lied die Sempacher Schlacht (1386), die den Herzog Leopold und die Blüte seiner Ritterschaft das Leben kostete und der Macht Österreichs zwischen Jura und Alpen den entscheidenden Stoß versetzte. Das blutige Ereignis schallte weit in die Lande und war, da man seine tiefgreifenden Folgen sofort empfand, ganz geeignet, fahrende und bürgerliche Sänger in Bewegung zu setzen. Kein Wunder, daß vielleicht ziemlich gleichzeitig mit demjenigen, das auf der Vorstellung eines Kampfes zwischen Leu und Stier sich aufbaut, ein zweites entstand, worin der Österreicher Heerzug als eine Beichtfahrt zu einem Schweizer Pfaffen aufgefaßt wird, der den Rittern mit scharfen Hellebarden den Segen gibt. Daneben entstand noch ein Spruch von dem Sempach-Streit. Alle drei, der Spruch, der Kampf des Stieres mit dem Löwen und die Beichtfahrt, sind jedenfalls bald

nach der Schlacht geschaffen worden. Der Spruch ist dichterisch unbedeutend und lahm; aus den beiden anderen Schöpfungen schlägt der Herzstoß der Erregung, die Farbe des noch nahen Ereignisses leuchtet aus ihnen. Aber diese beiden sind uns nicht in ursprünglicher Gestalt, nicht als etwas Selbständiges erhalten, sondern bloß als Teile eines neuen Ganzen, zu dem sie vermutlich im 15. Jahrhundert zusammengesungen oder wohl richtiger zusammengeschrieben wurden. Übrigens ist das Motiv des Tierkampfes und der Beichtfahrt alt, und es bleibt denkbar, daß sie ursprünglich zu einer und derselben schon vorhandenen oder neu erfundenen Melodie gesungen wurden, was natürlich später ihre Verschmelzung erleichterte oder gar verursachte. Im 16. Jahrhundert erscheint dann das Lied, wir wissen nicht, wann und unter wessen Händen, zu beinahe einem Halbtausend Verse aufgeschwellt. Während in früheren, jedenfalls kurzen Liedern die Schlacht selbst als etwas Bekanntes wohl vorausgesetzt und kurzerhand erledigt wurde, greift hier eine breite Schilderung derselben Platz, in die auch Winkelrieds Tat verflochten wird, wovon der Spruch nichts vermeldet und jene ersten Lieder vermutlich ebenso wenig. Überdies müssen aus Liedern, die uns nicht erhalten sind, Stücke eingeflossen sein. Das gilt gleich von der zweiten und dritten Strophe des großen Liedes, die im vollendeten volksmäßigen Balladenton erklingen:

Es kam ein Herr gezogen
Von Willisau aus der Stadt,
Da kam ein Imb geflogen,
In d'Linden er g'nistet hat,
Hei, der ihm an Wagen flog,
Als da der selbig Herre
Wohl für die Linden zog.

„Die Schweizer wollen wir töten",
So redt der gemeine Mann.
Da sach man, wie die Veste
Dahinten z' Willisau brann.
Hei, sie red'ten aus Übermut:
„Die Schweizer wollen wir töten,
Das jung und alte Blut!"

Da schon die Chronisten im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts nicht mehr wußten, daß, was ein neuerer Urkundenfund erhärtet, Herzog Leopold bei seinem Abzug aus Willisau das Städtchen verbrannte, so müssen diese Strophen alt, d. h. bald nach der Schlacht entstanden sein.

Die letzte Strophe nennt den Dichter:

Halbsuter unvergessen
Also ist er genannt,
Zu Luzern ist er gesessen
Und war gar wohl bekannt,

Hei, er war ein Biedermann!
Dies Lied hat er gemachet,
Als er ab der Schlacht ist kan (ge-
[kommen)

Ein Halbsuter ist 1382—1434 in Luzern urkundlich bezeugt, mag also bei Sempach mitgefochten und das Lied vom Tierkampf oder das von der Beichtfahrt oder beide verfaßt haben. Denn das meint doch gewiß seine Erwähnung durch den Verfasser des großen Liedes. Wer dieser war, bleibt unerfindlich. Halbsuter an poetischem Vermögen nicht gewachsen und seiner Anlage nach mehr Chronist als Poet, richtete er offenbar sein Hauptaugenmerk darauf, die erreichbaren Einzellieder und Reste in sein Werk aufzuarbeiten, wobei er freilich seine eigenen Zutaten nur in ziemlich schwunglosen Versen unterzubringen vermochte, die von den energischen, stark beseelten seiner Vorgänger merklich abstechen.

Trotz dieser Breiten und Schwächen ist das Sempacher Lied das herrlichste nicht nur aller historischen Volkslieder der Schweiz, sondern aller deutschen überhaupt. Die geschichtlichen Situationen sind reich und bedeutsam und in den besseren Partien vollkommen in Poesie aufgelöst. Bei allem Siegerübermut ist die Behandlung würdig und dem wichtigen und folgenschweren Ereignis angemessen. Grauen und ungewisses Bangen vor einem für die Schweizer möglicherweise unglücklichen Ausgang und rauschender Jubel, Übermut der hochfahrenden Ritter und sterbensmutige Entschlossenheit der Bauern und Städter, unheimliches Ringen und Würgen vor der Entscheidung und der Opfertod Winkelrieds — das alles ist vorzüglich dargestellt und eindringlich kontrastiert. Wahrlich, aus diesen Strophen klingt der erzgeschiente Tritt des Kriegsgottes selbst, aus ihnen strahlt die Heldenzeit!

Zwei Jahre nach dem Sempacher Blutbad vollendete der Sieg der Glarner bei Näfels den Zusammenbruch des österreichischen Regiments in der Schweiz. Gewinnt man den Eindruck, als ob im Sempacherlied noch irgendein Schimmer der verblühenden ritterlichen Kunst nachglänze, so mutet das Lied über den Näfelser Sieg, der durch die topographischen Besonderheiten der Walstatt wie durch den eigentümlichen Verlauf der Schlacht merkwürdig und anziehend ist, fast wie der Widerhall eines religiösen Gesanges an:

In einer Fronfasten
Da hob sich Glarner Not . . .
In österlichen Zeiten,
Auf einen Samstag,
Da hob sich ein großer Streit,

Daß mancher tot gelag . . .
Die Glarner kehrten sich umbe,
Sie taten einen Widerschnall (Gegenstoß).
Sie warfen mit hempflichen (die Hand füllend) Steinen,
Daß es in dem Berg erhall . . .

Drum danken wir alle Gott
Und Sankt Fridli (Fridolin), dem heiligen Mann!
Diese mannliche Tat haben
Die frommen Glarner getan.

Achtzig Jahre später schallte es aus einem anderen Ton. Die Schweizer waren 1468 der mit Bern und Solothurn verbündeten und von österreichischen Rittern bedrängten Stadt Mühlhausen zu Hilfe gezogen und hausten mit Feuer und Schwert im Oberelsaß. Wildheit und Übermut der rauhen, unbändigen Gesellen, gegen welche die Ritterschaft, so höhnisch herausfordernd sie sich auch gebärdete, schließlich doch keine Schlacht wagte, zeichnet ein damals im Berner Emmental aufgekommenes Lied:

Da zogen wir über den Hauenstein[1]) ab,
Manch breiter, vierschrötiger Schweizerknab,
Mancher hatte im Säckel wenig Hab,
Hätte er viel, er käme sie ab (würde sie los).
Trug auf der Achsel einen breiten Stab,
Damit ein jeder gute Werschaft gab.
Bumperlibum! aber dran! heiahan! . . .

Nicht ungefressen wir waren gesin,
Vergangen war uns des Hungers Pein.
Wir ruhten selbe Nacht neben dem Rhein,
Morndes kamen wir nach Kolmar hin,
Da liefen wir in den Keller hinein
Und wurden mehr als halb voll Wein.
Bumperlibum! aber dran! heiahan!

Wir hatten nicht viel Silbergeschirr darin,
(Wir schenkten ihn mit Kübeln ein);
Dennoch wurden wir voll Wein,
Er ging uns tugendlich ein,
Verschwunden war uns die schwere Pein,
Wir meinten, er sollte uns ein halber Harnisch sein![2])
Bumperlibum! aber dran! heiahan!

[1]) Juravaß zwischen Olten und Basel.
[2]) Ein Trunk Wein macht den Mann halb geharnischt.

Bumperlibum, Unruhe kommt, was schiert's uns?
Donner, Blitz, Hagel! Heihan! aber dran!
Voran! Hervor! Troll her, Petermann![1])
Unser Leiden geht wieder an! usw.

„Der Ring" des Heinrich Wittenweiler.

Der grobe, gröhlende Ton des Bumperlibumliedes ist der vorwaltende des 15. Jahrhunderts in deutschen Landen.

Die ständischen Gewichte hatten sich verschoben. Die Städte waren, wie in Italien und Frankreich, aufgeblüht und durch Handel und Industrie zu Reichtum gelangt, von dem die Fürsten und noch mehr der ackerbauende Ritter und Bauer abhängig wurden. Nicht selten ermöglichte, verhinderte oder entschied ihre Haltung kriegerische Unternehmungen, und sie selbst bildeten militärische Stützpunkte mit ihren Befestigungen, Kassen und Mannschaften.

Neben den Städten stiegen die Landesfürsten empor, zum Teil mit ihrer Hilfe, wie denn Rudolf von Habsburg seine Ziele nicht zum wenigsten durch kluge Verwertung städtischer Kräfte erreichte, während Barbarossa viel Macht gegen sie vergeudet und sein Enkel Friedrich II. sein Lebensziel geradezu verscherzt hatte, weil er, anstatt sich ihrer zu bedienen, sich starr und kurzsichtig den Städten widersetzt hatte.

Zwischen den um sich greifenden Regentenhöfen und Städten verengte sich der Raum für den Ritter, der den Lasten, die Krieg und Frieden auf ihn wälzten, namentlich finanziell nicht mehr standhielt. Das Fußvolk beherrschte die Schlachtfelder, auf denen er sich jahrhundertlang ausschließlich getummelt. Und im Verhältnis zu seiner sinkenden Stellung verlor er auch die geistige Führung. Wissenschaft, Malerei und Architektur schlugen den Sitz in den Städten auf, und auch die Poesie siedelte von den Burgen dorthin über.

Hier zog sie den blühenden Kranz aus den Locken und vertauschte die Prachtgewande, die sie ehedem im Ritterkreise getragen, mit dem anspruchslosen Hauskleid. Sie büßte ihr feines und vornehmes Wesen ein. Sie wurde zwar häufig einfacher und natürlicher, dafür aber auch derber und zuweilen roh. Sie

[1]) Anführer der Berner.

wartete mit Schwänken und Lehrgedichten auf, zuweilen mit Rügeliedern und Satiren, worin Haß und Widerstreit der Parteien brannte. Denn die Dichter waren meistens Handwerker, derbe Gesellen, die sich für die Mühe der Werkstatt in ihren Trinkstuben entschädigten und nicht selten gegen die Patrizier sich bewaffnet zusammentaten, hinter den Bollwerken sich ihrer Feinde erwehrten oder unterm Banner Fehden und Raubzüge unternahmen.

In der Enge dieser auf Erwerb gerichteten Welt blieb für die Gestalten der alten Heldendichtung und der Ritterfage wenig Platz. Sie befremdeten und erregten Widerwillen und Widerstand. Da jedoch der Bürger keine neue Poesie zu schaffen vermochte, vielmehr wesentlich nur die überkommene vergröbernd weiterspann, so zerflossen die Schemen einer untergehenden Epoche und Kunst noch lange nicht, sondern fristeten ihr Dasein bei den in den Städten hausenden Rittern, welche die vornehme städtische Gesellschaft darstellten, bei den wenigen Gelehrten und den Bauern, ungefähr wie Götter, an die man eigentlich nicht mehr glaubt und die doch nicht erlöschen können.

Es lag nahe, daß der auf das handgreiflich Wirkliche gestellte Bürgergeist an der Verhöhnung der Ritter- und Heldenmären mit Vorliebe sich ergötzte.

Unter diesen Travestien der Heldensage und Ritterdichtung beanspruchen drei einen besonderen Rang, und zwar je die spätere den höheren: „Der Ring" des Schweizers Heinrich Wittenweiler, „Gargantua und Pantagruel" des Rabelais (1495—1553) und der „Don Quijote" des Cervantes. Rabelais, so gärend, unruhig, ringend, unabgeklärt wie seine Zeit, ist ein satirischer Allegoriker und Märchendichter großen Stils, ein Gestalter und ursprünglicher Denker, doch formlos und im Grunde unkünstlerisch und außerstande, Tendenz und Fabulierkunst überall zu vereinigen. Cervantes dagegen, ein tiefer Geist und ein ganz großer Künstler, kristallisiert den ewigen Weltgegensatz zwischen Idealismus und Realismus in so wunderbarer Weise, daß sein Don Quijote über die anfängliche Absicht, die der Verspottung der fabelhaften Ritterromane seiner Zeit galt, weit hinauswuchs und sich einen Platz in der Weltliteratur eroberte.

Neben dem Franzosen und dem Spanier nimmt sich Heinrich Wittenweiler bescheiden aus. Er ist freilich ein entschiedenes Erzählertalent mit zuweilen genialem Einschlag, kräftig, frisch,

humoristisch, übermütig, plastisch und reich, und „der Ring" ist nicht nur zeitlich das erste komische Epos der deutschen Literatur, sondern noch heute das erste kraft seiner Tugenden. Doch der Dichter ragt hinsichtlich seines Gesichtskreises wenig über den Durchschnitt seiner Zeitgenossen hinaus. Das unkünstlerische und rohe Jahrhundert geht ihm auf Schritt und Tritt nach. Er kann sich nicht konzentrieren und braucht zehntausend Verse für seine allerdings reiche Handlung. Im Drange zu belehren verliert er sich häufig in weitschweifige Moralisationen. Daneben ist er der ausgesprochenste Unflat. Er ist der genialste Rülps der deutschen Dichtung. Er feiert Orgien der schmutzigsten Groteske, begeht Feste der zotigsten Skurrilität. Er wälzt sich mit schallendem Lachen im Kot. Sein Humor kann ohne das Derbe aller Schattierungen nicht gedeihen. Das hat natürlich seiner Nachwirkung Abbruch getan. Schon das 16. Jahrhundert vertrug ihn nicht mehr.

Die ungeschliffene, ungesittete Zeit und die krähwinkligen Verhältnisse, in denen er gesteckt haben mag, waren nicht dazu angetan, ihn zu verfeinern. Er scheint um die Mitte des 15. Jahrhunderts im St. Gallischen Städtchen Wil gelebt zu haben. Ob er, wie man aus Sprachanklängen der einzigen Handschrift schloß, einen Teil des Lebens in Bayern verbrachte, läßt sich nicht ausmachen. Eine gewisse literarische Bildung muß er besessen haben. Das Motiv seines Ringes hat er aus einem schwäbischen Gedicht des vierzehnten Jahrhunderts geschöpft: „Metzen-Hochzeit." Hier wird eines Bauern Verlobung, Kirchgang und Hochzeitschmauserei geschildert, wobei es blutige Köpfe setzt. Dieses dörfliche Genrebild weitet Wittenweiler mit wahrhaft verschwenderischer Fülle aus. Dabei macht er noch mehr als gegen die Ritter gegen die Bauern Front, die in der Schweiz durch das Aufkommen der Städte an Bedeutung zum mindesten nicht verloren, anderwärts aber von Bürgern und Fürsten gleicherweise verhöhnt und geschunden wurden. Auffallend bleibt, daß ein Schweizer der bauernfeindlichen Mode in solchem Grade huldigt wie Wittenweiler. Es wäre denkbar, daß in dem unseligen Bürgerkriege, den 1443—1446 die Eidgenossen gegen das vorübergehend wieder zu Österreich getretene Zürich führten, seine Sympathien dieser Stadt gehörten und daß die Erbitterung über ihre Niederlagen in seinem Werk einen Niederschlag fand. Schmachlieder der österreichisch-züricherischen Partei aus jenen Tagen bezeichnen die Gegner häufig als grobe, gemeine Bauern.

Immerhin ist er von Haus aus derart, daß sein Humor jeden Augenblick die höhnende Lache des Parodisten und des travestierenden Spötters aufschlägt. Die Karikatur ist sein Element; darum arbeitet und wirkt er fortwährend mit Übertreibung und Häufung. Daneben verbindet er das Wirkliche gelegentlich mit dem Phantastischen, wodurch er mächtig zu steigern versteht. Hier wirkt er wie ein verwilderter Gottfried Keller.

Der Bauer Bertschi Triefnas umwirbt das schmutzige, kropfige, bucklige Metzli und veranstaltet ihr zu Ehren ein Turnier mit elf seiner bäurischen Genossen. Ihre Helme sind gestrickte Maulkörbe, Wannen ihre Schilde, Ofenrücken ihre Spieße; ihre Wämser haben sie vorsichtshalber mit Heu und Stroh ausgestopft, ihre Gäule und Esel mit Säcken gedeckt. In den Turnierkünsten unterrichtet sie der Ritter Neithart, der allen Bauern gram ist. Da niemand mit ihnen Lanzen brechen will, so zerbläuen sie sich gegenseitig und fallen dann über den Neithart her, der ihnen jedoch übel mitspielt und Bertschi Triefnas einigemal vom Gaul wirft. Dann teilt er sie in zwei Haufen und hetzt sie gegeneinander in die Schranken zu einer unbändigen Prügelei. Schließlich werden noch die Tiere aufeinander losgejagt. Vor Lachen über den possierlichen Auftritt fällt eines der zuschauenden Weiber vom Gerüst und gibt den Geist auf. Trotzdem der Minnedienst Bertschi so ungut ausgeschlagen, so läßt er doch mit seinen Werbungen um Metzli nicht ab, bringt ihr Ständchen und singt ihr Lieder, bis endlich, nach schlimmen Fährlichkeiten und bedenklichen Vorkommnissen, die Verlobung zustande kommt. Nach der Trauung wird in Bertschis Haus eine unendliche Schlemmerei veranstaltet, wobei die einen der Gäste statt der Löffel sich der bloßen Hände bedienen, andere die vollen Schüsseln einfach an den Mund setzen. Die Finger wischen sie sich an den Stiefeln ab. Drohend heischen sie von Bertschi Wein, Bier und Met. Einen, der an Fischgräten erstickt, werfen sie in den nahen Fluß. Dann trinken sie saure Milch und schmeißen den geleerten Kübel an die Wand. Die Eier werfen sie sich ganz ins Maul. Als man zum Tanz aufbricht, ist der Pfeifer nicht mehr fähig aufzuspielen, so daß Bertschi mit einem Tanzlied einspringt. Tänzer und Tänzerinnen sinken ins Gras, da sie sich nicht länger auf den Füßen zu halten vermögen. Schließlich ermuntert sich der Pfeifer wieder, worauf nun erst recht das Springen und Schwingen angeht. Nun aber entbrennen Eifersucht und Händel und werden so blutig, daß mehrere tot zur Stelle liegen bleiben. Bertschi rennt zum Turm und zieht die Sturmglocke. Seine Dorfgenossen, die Lappenhauser, jagen die am Fest Teilnehmenden aus dem Dorfe Nissingen bis in dies ihr Dorf zurück. Der Versuch eines feierlichen Vergleichs scheitert, die Nissinger wenden sich um Hilfe an die Schweizer, wogegen die Lappenhauser nach Rom, Venedig, Neapel, Konstantinopel, Paris, Basel, Zürich usw. senden. Umsonst bemühen sich Gesandtschaften um den Frieden. Die Lappen-

hauser gewinnen als Mitstreiter die auf Ziegen einherreitenden Hexen und die sieben Riesen, worunter Roland und Goliath; die Nissinger ziehen auf ihre Seite den König Laurin mit den Zwergen und die Recken Dietrich, Meister Hildebrand u. a. m. Den Schweizern, die einen Milchkübel im Banner führen, fällt der Vorstreit zu. Bei der Lappenhauser Linde entbrennt die große Schlacht. Alle Riesen finden den Tod. Die Schweizer behaupten das Feld, den Streitern geht das Blut bis an die Knie, der Pulverdampf verwölkt den Tag. Bertschi Triefnas hat sich aus der Schlacht geflüchtet und auf einen Heuschober gerettet. Hier belagern ihn die Nissinger vier Tage lang, um ihn auszuhungern. Entsetzt machen sie sich davon, als sie ihn Heu essen sehen. Er sucht sein in Trümmern rauchendes Dorf auf. Seine Bewohner sind alle tot, darunter auch seine Frau. Er verläßt die Heimat und begibt sich nach dem Schwarzwald, um dort in der Einsamkeit seinem Seelenheil zu leben.

Die überreichen Einzelzüge ergeben ein Bild trostloser Sittenverwilderung. Man denkt angesichts der Lehren und Ermahnungen Wittenweilers an Jeremias Gotthelf, der vierhundert Jahre später den Bernern einen „Bauernspiegel" vorhielt, um auf die Heilung schwerer Schäden hinzuwirken.

Die Erkenntnis der Übelstände und der Drang, sie zu bessern, zeitigte die Reformation, die ebensosehr sozialer als religiöser Natur war. Die Verderbnis hatte bei Geistlichen und Weltlichen einen Grad erreicht, daß die Gewissen wach wurden.

Als Wittenweiler seine ungebärdigen Verse niederschrieb, war Italien schon Matteo Maria Bojardo geboren, der die sagenhafte Ritterwelt wieder belebte und die Gestalt Rolands mit einem Gewebe schimmernder Erfindungen umspann, die sich hoch über den Leiden und Mühen der unteren Schichten bewegten.

Die Probleme diesseits und jenseits der Alpen waren nicht die nämlichen. Während man im Süden der Kunstgröße und einem durch sie verschönten und gehobenen Leben entgegenstrebte, rüsteten sich im Norden, wo der gemeine Mann mehr zu sagen hatte und die Gewissen stärker waren, die Geister zu den Kämpfen der Reformation.

Gengenbach. Niklaus Manuel. Das Spiel vom reichen Mann.

Im Zeitalter der Reformation reinigte und milderte sich die Satire ein Merkliches. Sie wurde die Hauptwehr in den Glaubens-

ſtreiten. Der ſatiriſche Geiſt färbte alle poetiſchen Gattungen dermaßen, daß faſt die ganze deutſche Literatur bis gegen das Jahrhundertende einen polemiſch-ſatiriſchen Anſtrich gewann. Gerade weil ſie dieſes Weſen nicht abzuſtreifen vermochte, hat ſie auch in dieſer Epoche nichts wirklich Bedeutendes mehr hervorgebracht, ſobald ſie der ſtarke Atem der religiöſen Erhebung nicht länger belebte.

Sie dehnte ihre Herrſchaft auch auf das Theater aus. Und in jener Epoche, wo alles Literariſche Tendenz war, waren die Stücke Tendenzſtücke.

Mit reformatoriſchen Tendenzſtücken beginnt die Geſchichte des neuzeitlichen Schauſpiels.

Dieſe Geſchichte beginnt in der Schweiz, und zwar in Baſel. Das Ereignis haftet am Namen des Pamphilus Gengenbach. Es ſcheint nicht auszumachen, ob er in Baſel aufwuchs oder, vermutlich in jungen Jahren, als Setzer von Nürnberg her daſelbſt einwanderte. Ein Vierteljahrhundert iſt er in Baſel, wo damals Buchdruck und Buchhandel im höchſten Flor ſtanden, als Drucker tätig geweſen. Die erſte urkundliche Nachricht über ihn rührt aus dem Jahre 1499 her, die letzte ſtammt von 1524.

Unter ſeinen Werken ſticht hervor das 1515 erſchienene Spiel „Die zehn Alter dieſer Welt", der erſte dramatiſche Verſuch von Bedeutung im ſechzehnten Jahrhundert und der erſte in deutſcher Sprache gedruckte, ein ſehr einfaches Gebilde, das die Herkunft dramatiſcher Kunſt aus Lied und Spruch deutlich verrät.

Die zehn Vertreter der verſchiedenen Lebensalter ſitzen oder ſtehen; an ihnen ſchreitet ein Einſiedel vorbei, befragt jeden nach Art und Weſen und erhält ſo ſchlimmen Beſcheid, daß er ſie alle ernſtlich mit Zuſpruch und Ermahnung bedenkt. Schon das Kind iſt zu jeglicher Bosheit jäh und entſchuldigt ſich damit, daß es den Eltern nachſchlage, die ſich um ſeine Erziehung wenig kümmern. Die Tugend des Jünglings iſt ſpielen, praſſen, fröhlich ſein, Tag und Nacht beim Wein und den Weibern ſitzen; wer's anders treibt als er, der wird verlacht. Der Dreißigjährige, noch nicht lange verheiratet, läßt Frau und Kind im Elend ſitzen und läuft in den Krieg. Der Vierzigjährige geht einher recht wie ein Stier und lebt noch toller, üppiger und zügelloſer. Mit fünfzig hat er ſeine Habe vertan, rennt alle Lande aus und ſucht als Reisläufer durch Beutemachen oder ſonſt, wie's nur geht, wieder zu Geld zu kommen. Der Sechzigjährige trachtet nur nach Gut und Ehre und nimmt ohne Rückſicht auf des Vaterlandes Wohl von fremden Fürſten Penſionen. Heimgeſucht von Haß und Neid, läßt der Siebzigjährige nicht von zeitlicher Ehre und unterdrückt

manchen Biedermann. Der Achtzigjährige denkt noch mit Vergnügen vergangener Lustbarkeiten. Auch jetzt noch kann er nicht umhin, die Fräulein zu grüßen, wiewohl er am Stocke geht, einen langen Atem hat, in der Kirche bellen (d. h. husten) muß wie ein Hund und ihm die Beine krachen. Hielte sein Leib noch stand, sein Herz wäre willens, das zu treiben, was er in der Jugend trieb. Der Neunziger schwankt an zwei Krücken, aller Welt eine Überlast. Wie er vor Zeiten seine betagten Eltern unter den Boden wünschte, so wünschen es ihm jetzt seine Angehörigen. Der Hundertjährige endlich sehnt sich nach dem Grabe: „Ein kühles Erdreich tät mir wohl!" Die Reue übermannt ihn, er muß ein scharfes Urteil Gottes gewärtigen und ruft Marias Fürbitte an. Das letzte Wort hat der Einsiedel, der auf die Anzeichen des jüngsten Tages hinweist.

Dichtkunst und Malerei haben das einfache Motiv lange vor Gengenbach mit Vorliebe behandelt, und noch heute lebt es in volkstümlichen Holzschnitten. Aber der Baseler Drucker hat es durch die energische Selbstschilderung der Sprecher der zehn Alter wenigstens für das Bedürfnis seines Jahrhunderts erledigt, sodaß Wirkung und Beifall nicht ausblieben.

Nach Luthers Auftreten ging Gengenbach, der gelegentlich schon polemische Äußerungen gegen die Kirche getan, zum entschiedensten Angriff gegen Rom über und zwar in der „Jämmerlichen Klage über die Totenfresser" (ungefähr 1521). Auch dieses Spiel von nicht einmal dritthalbhundert Versen ist aus der Spruchdichtung erwachsen wie die „Zehn Alter", doch weniger als dieses zur Aufführung bestimmt und geeignet. Der Titelholzschnitt stellt den Papst dar, der inmitten seiner Kleriker aller Grade und ihres Anhanges einen auf dem Tisch liegenden Leichnam zerlegt. Die Dichtung nämlich richtet sich gegen die Totenmessen, aus denen die Geistlichen den reichlichen Unterhalt gewinnen.

Der Papst fordert seine Untergebenen auf, tapfer zuzugreifen und sich's wohl sein zu lassen. Der Bischof singt das Lob der Toten und des Fegefeuers; denn ihnen ist es zu danken, daß es so viele Bischöfe gibt. Der Weltpriester dagegen und der Bernhardiner brechen in die Klage aus, daß die Bauern, bereits von Luthers Lehre ergriffen, schon weniger zu opfern beginnen. Der Teufel bezeichnet die ganze Sippschaft als seine auserwählten Kinder, während die Seelen aus dem Fegefeuer emporjammern: Die Totenmessen nützen nichts, vielmehr soll man der Armen mit Almosen gedenken. Die klagenden Worte eines Edelmannes und eines Bauern beschließen das kleine Werk.

Gengenbachs Bedeutung liegt darin, daß er den Übergang aus

Lied, Spruch und Dialog zum Drama vollzieht, wenn auch zum denkbar einfachsten Drama, und daß er dieses in die Strömung seiner Zeit stellt. Er ist kein Führer, kein Neuerer, er marschiert mit dem großen Haufen. Er ist eine Stimme aus dem Publikum. Aber diese Stimme weiß, wenigstens in den guten Sachen, scharf, sinnfällig, eindrücklich, ja schneidend zu formulieren. Kein Wort zu viel und keines zu wenig. Und die Gestalten, hinter denen er redet, versteht er sicher und fest zu umreißen. Immerhin hält es nicht leicht, sein inneres Bild zu gewinnen, da sein anscheinend von Händeln, Sorgen und Nöten zerklüftetes Leben nicht zusammenstimmen will mit dem Ernst seiner Schriften, von denen übrigens einige lediglich als Erzeugnisse seiner Offizin, nicht aber seiner Feder erklärt werden.

Ganz anders Nikolaus Manuel, der einigermaßen in seine Fußstapfen trat. Er ist eine so kräftige, frische und so aus ganzem Holz geschnittene Figur, wie sie zwei Jahrhunderte lang in der schweizerischen Literatur nicht wiederkehrt. Er wurde um 1484 in Bern geboren als der Sproß eines aus Chieri bei Turin eingewanderten und mindestens seit 1460 in der Stadt eingebürgerten Geschlechtes Aleman (Deutsch) und wandte sich der Malerei zu. Doch fehlt über seine Jugend und künstlerische Ausbildung jede Nachricht. 1512 wurde er Mitglied des Großen Rates und blieb es bis 1528. Im Jahre 1522 machte er die Schlacht bei Bicocca mit und erhielt 1523 das Amt eines Landvogts zu Erlach am Bielersee. Nach einem halben Dezennium wurde er in den Kleinen Rat gewählt, d. h. in die Staatsregierung Berns. Eine schwere Last von Arbeit und Unrast ward ihm aufgebürdet. Den 20. April 1530 starb er plötzlich, seines Alters 46 Jahre. Sein Selbstporträt, zweifelsohne aus der letzten Lebenszeit, zeigt abgezehrte Züge und müde Augen. Er mochte sich gemalt haben im Gedanken an baldiges Scheiden.

Seine Vielseitigkeit gemahnt an die geistigen Machthaber der Renaissance, denen er freilich an Größe der Anlage und Ausbildung nicht gleichkommt, so wenig wie der Schauplatz, worauf seine Entfaltung sich vollzog, mit den Fürstenhöfen und Glanzstätten sich messen darf, wo jene Heroen ihre unsterblichen Werke schufen. Er war Dichter und Maler. Fügt man, wie gewöhnlich geschieht, noch bei: Architekt, so ist das jedenfalls unrichtig, da eine bauliche Betätigung nirgends sich nachweisen läßt. Setzt man ferner hinzu: Soldat, so will das weiter nichts besagen in

einem Lande und zu einer Zeit, wo jeder aufrechte Mann wehrpflichtig und dem Aufgebot zu folgen gehalten war. Staatsmann allerdings war er. Doch tut man wohl, sich zu vergegenwärtigen, daß seine Stellung nicht viel mehr bedeutete als die eines heutigen schweizerischen Regierungsrates eines größeren Kantons.

Neben dem jüngeren Holbein ist Manuel wohl der ansehnlichste Vertreter der Renaissance in der Schweiz, reich und ursprünglich, an vielen Vorwürfen und in vielen Techniken seiner Zeitgenossen sich versuchend. Aber seine Schulung war offenbar ungenügend, sein Kunstsinn steht nicht immer auf der Höhe seiner erfinderischen Begabung, und wenn er sich auch stetig entwickelte, so war doch Bern ein zu steriler Kunstboden, um seinem Talent auch nur annähernd Gelegenheit zur Reife zu bieten. Mit der Reformation brachen für die Schweizer Maler schlimme Zeiten an, da es fortan keine Kirchenwände und Altäre mehr zu bemalen gab und nur das Porträt blieb. Holbein ging, obgleich ihm der Baseler Rat einen Jahresgehalt aussetzte, nach England, und auch Tobias Stimmer sah sich genötigt, sein Brot außerhalb der Heimat zu suchen. Niklaus Manuel verharrte daheim, doch nur um den Preis seiner Kunst. Zweifelsohne zog der vermögenslose, mit einer Stube voll unerzogener Kinder gesegnete und schon bald 40jährige Mann nur deshalb mit dem von Albrecht von Stein kommandierten Söldnerheer 1522 nach Italien, weil er in seiner Eigenschaft als Feldschreiber Doppelsold bezog und daneben auf ein Stück Beute rechnete. Aus dem Felde zurückgekehrt, bewarb er sich, auf seine prekäre Lage hinweisend, um eine Staatsstelle. Mit der Annahme der Landvogtei Erlach trat er in den Staatsdienst, was ziemlich einem Verzicht auf die Malerkunst gleichkam.

Die Reformation wand ihm den Pinsel aus der Hand und gab ihm die Feder dafür. Sofort eroberte er sich den ersten Platz unter den Tendenzdramatikern seiner Zeit durch den Erstling „Vom Papst und seiner Priesterschaft", der 1523 von Bürgerssöhnen an der Kreuzgasse zu Bern aufgeführt wurde.

Aus einem Hause wird ein Toter herausgetragen und vor dem Papst Entchristelo und seinem prunkenden Hofstaat niedergesetzt. Über den Frühverstorbenen wird die Klage laut:

Erbarm sin Gott und all Chör der Engel,
Daß unser Vetter Bohnenstengel
So jung mit Tod abgangen ist!

Nun aber erklingt, wie in Gengenbachs „Totenfressern", der Jubel der Pfaffheit über den Gewinn aus Totenmessen u. dgl., weshalb der Berner Chronist Valerius Anshelm das Stück geradezu die Totenfresser nennt. Der Papst erklärt die Toten für ein gutes Wildpret; man soll den gemeinen Mann mit dem Fegefeuer schrecken, so kann die Geistlichkeit den Schalk verdecken. Indessen deutet schon dies und das auf den Niederbruch der Herrlichkeit. Die Bauern beginnen mit Steuern und Gaben zurückzuhalten und den geistlichen Zumutungen das Evangelium entgegenzuhalten. Auch werden der Buchdrucker, die der Teufel holen soll, immer mehr. Bedauernd blickt der junge Mönch auf seine Kutte und denkt „Tag und Nacht zum Kloster aus, gleich wie eine gefangene Maus". Der Ritter wie der Bauer sieht sein Gut verschlungen von der Kirche. In den frohlockenden, durch Kriegsleute, Pfründenjäger und Dirnen vergrößerten Kreis tritt ein Rhodiser Ritter und fleht dringlich um Hilfe für Rhodos, das ohne Beistand trotz tapferster Gegenwehr sich gegen die Türken nicht zu halten vermöge (und tatsächlich 1522 schon gefallen war). Höhnisch weigert der Papst auch nur einen einzigen Heller, gesonnen, seine Kriegsmacht und sein Geld dazu zu brauchen, den Nachbarn Länder und Städte wegzunehmen. Der empörte Prädikant erklärt, der Papst sei nicht wert, der allergeringste Schweinehirt in dieser Welt zu sein. Auf seine verwunderte Frage erfährt Petrus, der mit Paulus bis jetzt im Hintergrund gestanden, daß der Mann, den man in allem Pomp dahertrage, kein anderer sei als sein Nachfolger. Er weiß aber nichts davon, er ist ein armer Fischer gewesen, und den Schlüssel zum Himmelreich trägt jeder selbst in der Tasche. Der Papst erteilt kriegerische Gesetze und ordnet zur Deckung der Kriegskosten in deutschen Landen einen neuen Ablaß an.

Acht Tage später spielten Bürgersöhne das kleinere und schwächere Stück:

„Von Papstes und Christi Gegensatz", das lediglich eine teilweise Variante des ersten darstellt. Die eine Gassenhälfte entlang trabt Christus mit der Dornenkrone auf dem Eselein, gefolgt von Blinden, Lahmen und Gresthaften, auf der anderen stolziert der Papst samt seinem prächtigen Hof. Über die zwei lebenden Bilder unterhalten sich die Bauern Niklaus Pflug und Ruedi Vogelnest.

Diese, wie der Chronist sich äußert, in wite land nutzlich usgespreite spil schlugen ein. 1524 gab sie Manuel in Druck, nachdem er sie übergangen und namentlich das erste um einige erst nach der Premiere eingetretene Ereignisse bereichert hatte. Zehn Auflagen folgten.

Um so auffallender, daß er das 1525 geschriebene Spiel „Der Ablaßkrämer" nicht drucken ließ, das erst Jakob Bächtold 1878 aus der noch bei den Nachkommen des Dichters liegenden Handschrift bekannt gab.

Da das Geschäft in der Stadt gründlich ein Ende hat, so versucht der Ablaßkrämer Richardus hinterlist sein Glück auf dem Dorfe. Allein auch hier kommt er übel an. Bauern und Bäuerinnen fordern das Geld zurück, das er früher ihrer Einfalt für Sünden abgenommen, die unerheblich oder keine waren. Sie ziehn ihn, der sie vergeblich mit der Androhung des Bannes zu Paaren zu treiben trachtet, an einem Seil in die Höhe, worauf er gesteht, daß sein ganzes Treiben und Gewerbe die gewissenloseste Gaunerei ist. Eine erneute Streckung am Seil erpreßt ihm Geständnisse der schlimmsten Art. Schließlich lassen sie ihn laufen und verteilen, während er das Weite sucht, sein Geld unter sich, den Überschuß einem Bettler zuweisend.

Strich für Strich wirkt die kleine Schöpfung wie ein Ausschnitt aus dem wirklichen Leben, durchleuchtet von dem derblachenden Humor des energischen und männlichen Geistes. Robust und kräftig sind auch andere Satiren der Reformationsepoche. Doch keine nimmt es an gleichmäßiger Frische und vorhaltender Heiterkeit mit dieser auf.

Neben dem Ablaßkrämer, wo das ganze Motiv in Handlung aufgeht, fällt das „Barbali" (1526) sehr ab. Manuel nennt es übrigens, um dem Leser die richtige Stellung anzuweisen, ein Gespräch.

Ein elfjähriges Mädchen, daß die Mutter armutshalber in ein Kloster stecken will, nimmt ein Jahr Bedenkzeit und liest während der Frist fleißig im Neuen Testament, so daß seine Bibelfestigkeit die von der Mutter zur Hilfe herbeigerufene Pfaffenschar zum Rückzug nötigt.

Solche zwischen Theologen und Ungelehrten spielende und mit dem Siege der letzteren endende Disputationen waren damals in der Literatur an der Tagesordnung, seit Luthers Übersetzung die Bibel männiglich zugänglich gemacht hatte. So veröffentlichte 1524 Hans Sachs eine zwischen einem Schuhmacher und einem Chorherrn, und ein Jahr darauf gab der Schweizer Eckstein sein Konzilium heraus, d. h. ein Streitgespräch, in welchem ungelehrte Bauern die Oberhand gewinnen über Doktoren der Heiligen Schrift. Manuel suchte das Besondere seiner Disputation in einem Gegenstück zum zwölfjährigen Christus unter den Schriftgelehrten. Möglicherweise veranlaßte ihn eine der damals beliebten bildlichen Darstellungen dieses Vorwurfs, den u. a. auch Albrecht Dürer gemalt hat, zu der Einkleidung seines Themas. Nur, wenn er wirklich davon ausging, übersah er eines: die schriftkundigen Kinder Jesus und Barbali vor den Erwachsenen sind ein dankbarer Gegenstand für den Maler; sie sind poetisch in

der Idee; aber sie hören auf poetisch zu sein, sobald sie einer irgend eingehenden literarischen Ausführung anheimfallen. Übrigens wäre denkbar, daß ein Theologe oder theologisch Geschulter alle die verwendeten und durch Randzitate kenntlich gemachten Bibelstellen für Manuel zusammenstellte. Vielleicht rief ein Wunsch der Obrigkeit, die einen Protest gegen die Nonnenklöster begehrte, das Werk hervor. Höchstwahrscheinlich kosteten Auslese, Einordnung und Versifizierung aller dieser Argumente so viel Aufwand an Zeit und Mühe wie die übrigen poetischen Schöpfungen Manuels zusammen. Wären nicht die luzide Dialektik und die knappe Formulierung der einzelnen Gedanken Schriftstellervorzüge, über die in der Schweiz damals in ähnlicher Weise kaum ein Zweiter gebot, man schöbe die zweitausend lehrhaften Verse lieber einem anderen zu.

Nachdem die bernische Regierung in Sachen des neuen Glaubens jahrelang gezaudert und einen kräftigen Schritt vermieden hatte, gediehen die Dinge anfangs 1528 zur Entscheidung durch eine große Religionsdisputation in Bern, an welcher Manuel als obrigkeitlicher Herold amtete. Die neue Lehre wurde von Staats wegen im ganzen Lande eingeführt. In jenen Tagen schrieb Manuel, vom Gefühl einer folgenschweren Entscheidung durchdrungen und vom Sieg gehoben, die Prosasatire „Krankheit der Messe". Sie höhnt die Verfechter des alten Glaubens wegen ihrer Niederlage auf der Disputation zu Baden im Aargau, die ihnen den Mut benahm, auf derjenigen zu Bern für ihre Sache nachdrücklich zu kämpfen.

Der Papst erfährt durch den Kardinal, die Messe liege, von ihren Bundesgenossen, nämlich den Totenämtern, Jahrzeiten und Opfern, im Stiche gelassen, sterbenskrank darnieder, und rät zu einer Fahrt nach Baden. Die wird aber als aussichtslos betrachtet, da die Messe früher schon kränkig nach Baden ins Bad fuhr, räudig heimkehrte und sich bald hernach noch die Schwindsucht auflas. Nun empfiehlt der Papst sie dem berühmten Doktor Rundeck — gemeint ist Eck, der als Gegner Luthers bekannte Verteidiger des alten Glaubens, — und dem Apotheker Heioho (Faber, eigentlich Heigerlin). Der ausbrechende Schweiß ist nicht, wie die Pfleger annehmen, ein Zeichen der Besserung, es ist der Todesschweiß. Sie eilt dem Ende entgegen, der Puls steht still, die Füße erkalten ihr. Umsonst versucht man sie am Fegfeuer zu erwärmen: die Bauern haben es mit Weihwasser gelöscht. Der Frühmesser, der den Herrgott holen soll, damit er ihr die Wegzehrung reiche, gibt zur Antwort: „Ich mag ihn nicht verlangen! Der Himmel ist sein Stuhl und die Erde sein Fußschemel."

Der Kaplan findet kein heiliges Öl mehr, weil der Sigrist die Schuhe damit gesalbt hat. Weder Ampeln noch Kerzen sind zu finden, um ihr durch das finstere Tal des Todes zu leuchten. Man brennt den Toten keine Lichter mehr, bei Gott ist ewige Klarheit. Die Ärzte, nur noch in Sorge um ihren Lohn, machen sich eilig davon.

Der Frühling der Reformation hat hier eine der feinsten und ganz seltenen Blüten hervorgelockt, nämlich den monumentalen Übermut. Mit Recht sagt Gottfried Keller: „In der Tat ist es einem zumute, als lese man einen der besten Schriftsteller der alten oder neuern Zeiten, und von Anfang bis zu Ende ist alles so kristallinisch klar und notwendig zusammengeschlossen, daß man den ganzen Text genießt und jedermann alles zu verstehen glaubt auch ohne den Kommentar der Anspielungen, mit denen das Werklein durchwoben ist. Wahrlich die Schönheit dieser Arbeit entsprach der Wichtigkeit des Vorganges, der Abschaffung der Messe, dem entscheidenden Bruche mit Rom."

Der „Krankheit der Messe" folgte „Das Testament der Messe", ohne den großen Zug und Hintergrund, mehr eine mutwillige Schnurre, die den Wortführern des alten Glaubens die Niederlage auf der Berner Disputation unter die Nase reibt.

Die beiden kleinen Satiren sind, außer wenigen Briefen, Manuels einzige Prosasachen. Hier erst erkennt man seine Sprachkraft und Sprachlust völlig, die durch den Vers, wie ein Vergleich ergibt, fast überall gehemmt und beeinträchtigt werden. Eigen ist seiner Prosa die Häufung und ein reicher Gebrauch des Sprichwortes, beides mehrmals verbunden, z. B.: „Ja, ja, die Messe bessert sich wie ein zwanzigjährig Roß, wie der Fisch an der Sonne und das Korn im Hagel."

Jedenfalls entbehrt der letzten Hand die bis vor kurzem ungedruckte und nicht vollständig erhaltene Dichtung „Ein seltsamer, wunderschöner Traum", eine großzügige Vision, die dem Dichter die Untaten der Päpste Julius II. und Leo X. sowie des Kardinals Schinner zeigt, die vergebliche Himmelfahrt und die Höllenfahrt des Papstes schildert. Möglicherweise schwebten Manuel Erinnerungen aus dem Feldzug von 1522 vor; er erwacht:

Do lag ich tief hie unden
Im Harnisch und uf bloßer Erd,
Min Bub und Roß darneben,
Und etlich große Kurriß (Küraſſier)pferd,
Die hatten ein wild Leben.

Der neue Glaube bescherte Manuel ein neues Amt und das neue Amt einen neuen Stoff. Ende Mai 1528 war er Mitglied des neuerrichteten Chorgerichts geworden, das vorwiegend Ehestreitigkeiten zu schlichten hatte. Irgendeine Sitzung mag ihn veranlaßt haben zu seinem „Elsli Tragdenknaben", dem bedeutendsten Gerichtsstück vor Kleists „Zerbrochenem Krug".

Die Dirne Elsli verlangt vor Gericht von dem Bauern Uli Rechenzahn Erfüllung seines Eheversprechens. Da er sich weigert, so überschüttet ihn ihre Mutter, eine Kupplerin, mit den zügellosesten Schimpfreden, in welcher Fähigkeit jedoch sein Vater sich ebenfalls als Meister erweist. Obwohl im Laufe der Verhandlung, zu der die Parteien sich Fürsprecher aussuchen, Uli der Zusage des Eheversprechens überführt wird, so weigert er sich, dem Zureden aller zum Trotz, der Erfüllung, weil Elsli eine mehr als zweideutige Vergangenheit hinter sich hat. Jetzt redet ihm ein Bauer mit so aufrichtiger, schlichter Frömmigkeit ans Herz und erinnert daran, wie Christus sich der Sünder erbarmte, daß er sich freudig zur Heirat bereit erklärt. Und nun beschließen die Alten auch noch Hochzeit zu halten, und alle sind wohl zufrieden außer den Advokaten, die sich um die erhofften Sporteln betrogen sehen.

Das Stück atmet die übermütigste, ausgelassenste Zechstubenlaune und enthüllt eine sittliche Verwilderung, die der im „Ring" des Wittenweiler nichts nachgibt. Kein Niederländer hat je frecher und derber gemalt, und Manuel tut seiner Neigung zum Derben nicht den geringsten Zwang an. Dennoch ist es das hervorragendste Stück der ganzen Reformationsdramatik und insbesondere merkwürdig wegen seiner Haltung dem Bauernstand gegenüber.

Die Reformationssatire wies sattsam darauf hin, wie sehr die Kirche die Bauern ausbeute. Indessen wurden sie, ganz nach Art des 15. Jahrhunderts, als freche, grobe, unflätige Gesellen betrachtet, die man gut tat, unterm Daumen zu halten. Luther wandte sich zur Förderung seines Reformationsprogrammes an die Fürsten, den Adel und die Städte der deutschen Nation und forderte, als er es durch den Bauernaufstand in höchste Gefahr gestürzt sah, mit flammenden Worten auf, die räuberischen und mörderischen Rotten der Bauern niederzumachen. Die Berner Regierung dagegen unterbreitete die Annahme des neuen Glaubens einer Volksabstimmung und traf die endgültigen Vorkehren erst, nachdem dies Votum bejahend ausgefallen war. Bei Manuel fühlt man aufrichtiges Wohlwollen selbst für den Bodensatz des

Dorfes. Eine Gestalt wie der Bauer, der, vom Evangelium durchdrungen, mit schlichter Beredsamkeit dem Angeklagten Uli ans Herz greift und zustande bringt, was das Gericht samt allen anderen nicht vermag, eine solche Figur kommt in der Literatur jener Zeit schwerlich ein zweitesmal vor. Luther, Hutten und ihre Zeitgenossen eifern wie Manuel gegen die verkommene Klerisei und die blutsaugerischen Juristen. Doch im Sinne Manuels dem Bauer in irgendwelcher Sache ein ausschlaggebendes Wort zuzuweisen, das war nur möglich in einem Staatswesen, wo er, wenn auch ohne Teil am Regiment, doch frei und so sehr in der Überzahl war, daß man ihm Rücksicht tragen mußte.

„Elsli Tragdenknaben" steht über Manuels früheren dramatischen Schöpfungen. Während „Von Papstes und Christi Gegensatz" nicht viel mehr als ein lebendes Bild, „Vom Papst und seiner Dienerschaft" eine Szenenfolge ist, wo jeder auftritt und sein Sprüchlein hersagt und manches weggelassen oder umgestellt werden könnte, entwickelt sich hier eine geschlossene Handlung, der selbst das retardierende Element nicht fehlt. Die Wirkung steigert sich gegen den Schluß, weil ein doppeltes Unerwartetes eintritt, das Ehegelöbnis zwischen Uli und Elsli und das zwischen den beiden Alten. Elsli Tragdenknaben ist Manuels einziges und eines der wenigen dramatischen Werke der Reformationszeit, das künstlerischem Verlangen, nicht der Tendenz entsprang und an Frische, Unmittelbarkeit und Sprachenergie alle anderen überbietet. Manuel ist hier reicher an Tönen und Nuancen als je: alle Färbungen der Ausgelassenheit, maßloses Schimpfen und Lästern, die warmherzige Rede des Bauern, Elslis rührende Worte und Zusage eines bessern Wandels kontrastieren untereinander wie das volle Leben selbst. Und an einer Stelle leuchtet, das allereinzige Mal in seiner Dichtung, Manuels Künstlerfreude auf, da, wo er Elslis Schönheit schildert:

Sie ist ein Wib, es ist ein Lust
Von Schenkeln, Brüsten und Glieden,
Glich söllt man's von Silber schniden:
Ihr Hals und Brüst wiß, glatt und rund,
Ihr Anblick luter, rot ihr Mund,
Ihr Zenli (Zähnchen) wiß wie Helfenbein,
Ihr Näsli scharpf bogen ein klein;
Ihr Ougli, schwarz wie eins Falken Gsicht,
Sind schnell in alle Winkel g(e)richt;

Ihr Ougbröwli brun, glatt und fin,
Als sölltend sie scharpf gemalet sin;
Ihr Stirn und Haar ist überus
Und vornen hübsche Löcklin krus.

Sein plastisches Bedürfnis und Können bestimmt und färbt überall seine Darstellung: er stellt seine Figuren rund und körperlich hin; wie mit breiter Feder umreißt er alles deutlich und scharf und macht manches durch Häufung realistischer Züge eindrucksvoll. In charakteristischen, meist ergötzlichen Namen seiner Gestalten kann er sich nicht genug tun, wobei er seiner Lust am Derben die Zügel schießen läßt; in Elsli Tragdenknaben heißt der Alte, dessen evangelisch frommer Zuspruch die Wendung zum Guten erzielt, Küni Süwtrog (Sautrog), die Bauern seines dramatischen Erstlings tragen die Namen: Nikli Zettmist, Rufli Pflegel, Heini Filzhut, Batt (Beat) Süwschmeer (Sauschmeer).

Er ist sprachgewaltiger als ein anderer Schweizer seiner Zeit. Der Grundsatz Luthers, dem gemeinen Mann auf den Mund zu sehen und sich beim Schreiben danach zu richten, war auch der seine. Er hat sich von seinen Wildlingen keinen abzwicken lassen. Seine Verse sind wildwüchsig. Nicht nach Glätte ging sein Sinn, sondern nach Prägnanz, und die zahlreichen Korrekturen in seinen Manuskripten beweisen, wie beträchtlich seine Mühe und Rechenschaftsablage in diesen Dingen war. Vor allem suchte er matte Stellen zu vermeiden.

Er ist spät zur Poesie gekommen und ihr früh entrissen worden.

Noch rund hundert Jahre nach Manuels Tod hat das Drama in der Schweiz geblüht, reich an Gegenständen und Behandlungsweisen und namentlich in den katholischen Städten oft reich an Ausstattung und Personen. Doch ist dieser Kunst, die an Tiefe einbüßte, was sie an Breite gewann, kein Dichter von irgendwelcher Bedeutung mehr erstanden. Das beste ist das älteste biblische Drama der Schweiz „Vom reichen Mann und vom armen Lazarus", kurz und knapp, mit einer Folge dankbarer, sinnfälliger Szenen und übrigens 1529, also noch zu Manuels Lebzeiten, von Zürcher Bürgerssöhnen aufgeführt.

Der reiche Mann weist den an der Treppe liegenden armen Lazarus ab, der die auftragenden Diener um etwas zu essen anfleht. Nachdem ihm auch die vom Tische gefallenen Brosamen verweigert worden sind, bringen ihm mitleidige Weiber eine Brühe. Jetzt erscheint der Tod vor dem Tische und verspricht dem verscheidenden Lazarus ewige Sättigung

und Freude im Himmel. Dann wendet er sich zum reichen Mann, der, umsonst auf die Hilfe seiner Kriegsknechte vertrauend, sich plötzlich zu Bette tragen lassen muß, worauf die Gäste aufbrechen. Der Tod vernichtet des Arztes Hoffnung auf Rettung, und der reiche Mann jammert um sein Gut, das er nicht mitnehmen kann. Luzifer gebietet den Teufeln, die Beute zur Höllenpein zu schleppen. Vergeblich fleht der reiche Mann im ewigen Feuer Abraham an, ihm durch Lazarus die Zunge kühlen zu lassen. Der Hauptmann zieht mit den Kriegsleuten davon, um sich einen anderen Herrn zu suchen.

Der Dichter, der dem damals überaus beliebten Stoff die anziehende Fassung zu geben wußte, ist völlig unbekannt. Das Stück wurde in Zürich gedruckt. Wie vermutlich Manches, wenn nicht das Meiste von dem, was der Autorschaft des Pamphilus Gengenbach zugeschrieben wird, nur, wie schon erwähnt, in seiner Offizin gedruckt wurde und von einem oder verschiedenen Ungenannten herrührt, die sich in den Wirren des Kampfes hinter dem Drucker versteckten, so führt wohl aus gleichen Ursachen keine Spur auf den Verfasser dieser trefflichen Schöpfung, obwohl sie, wahrscheinlich bald vor oder nach der Drucklegung, eine Aufführung erlebte.

Zweihundert Jahre gingen nach Manuels Tod ins Land, ehe der Schweiz wieder ein wirklicher Dichter erschien. Was zwischen dem Verschwinden des einen und dem Hervortreten des anderen Poetisches geschaffen wurde, ist fast ausnahmslos öde und unfruchtbar.

Im 16. und 17. Jahrhundert verkümmern die Kräfte der schweizerischen Eidgenossenschaft. Sie war schon in jenen Tagen, wo Manuels Spiele in den Reformationsstreit eingriffen, aus dem Konzert der maßgebenden Staaten ausgeschieden; und seit dem 1531 von den katholischen Orten bei Kappel über das reformierte Zürich erfochtenen Sieg war ihr jede geschlossene Machtentfaltung nach außen verunmöglicht.

Wie in Deutschland begann schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts das schweizerische Bürgertum, dessen hervorragende Tat Einsetzung und Ausbau der Reformation gewesen war, stillzustehen und zu verknöchern. Die Aufnahme neuer Bürger wurde eingestellt oder beschränkt, ein Patriziat sonderte sich ab, das seine Kreise möglichst verengte. Die reformierte Lehre entartete zu unduldsamem Buchstabenglauben, dessen Lehrer und Hüter die Freiheit

der Gesellschaft und der Kunst zugleich unterdrückten. Namentlich Zürich wurde die Hochburg ärgster pfäffischer Bevormundung. Der Antistes J. J. Breitinger veröffentlichte 1624 „Bedenken von Komödien", worin er behauptete, man habe Exempel, daß an Tagen dramatischer Aufführungen bei hellem, schönem Himmel jählings ungestüme, grausame Wetter ausbrächen zum großen Schaden für Gebäude und Feldfrüchte, ebenso Feuersbrünste, die durch keine Mittel zu löschen wären, und es sei erwiesen, daß Personen, die in einem Stück gewisse Laster darzustellen hatten, später just von diesem nämlichen Laster befallen wurden.

Nördlich und südlich vom Rhein vollzog sich der Niedergang der Städte nach den gleichen unabwendbaren Gesetzen. Der dreißigjährige Krieg hat Deutschland unermeßlichen materiellen und sittlichen Schaden zugefügt. Doch an wirklicher Kunst fand er wenig, an Poesie so gut wie nichts zugrunde zu richten. Während der letzten drei Dezennien vor seinem Ausbruche, von Fischarts Ableben an, dessen Kunst übrigens schon alle Merkmale der Degeneration zeigt, hat Deutschland auch nicht einen einzigen nennenswerten Dichter hervortreten sehen; und die Schweiz im Verlauf des ganzen Jahrhunderts ebensowenig, obgleich sie von den Kriegsgreueln verschont wurde, so daß sie den Verfasser des Simplizissimus ein Paradies dünkte. Doch hatten sich in diesem Paradies so viel wirtschaftliche und politische Übel angehäuft, daß die Bauern sich mit gewaffneter Hand erhoben. Ihre blutige Niederwerfung riß die Kluft zwischen ihnen und den regierenden Aristokratien noch weiter auf. Ein neuer Bürgerkrieg entbrannte, ehe die Wunde vernarbt war: 1653 wurde Bern von den katholischen Orten geschlagen.

Nach einem halben Jahrhundert hatten sich die religiösen und politischen Gegensätze wiederum derart zugespitzt, daß abermals das Schwert entscheiden mußte. Diesmal erstritt Bern 1712 bei Villmergen, dem Schauplatz der früheren Niederlage, einen entscheidenden Sieg. Von nun an traten die Städte Bern und Zürich, in denen das vaterländische Gefühl seit Jahrhunderten sich am stärksten eingewurzelt hatte, wieder bedeutend hervor und bestimmten vorwiegend die Haltung der Schweiz gegenüber dem Ausland, d. h. namentlich gegenüber Frankreich, vor dessen Einfluß die katholische Innerschweiz in unwürdigster Weise sich beugte. Ungefähr gleichzeitig blühten Handel und Industrie auf.

Am Siege zu Villmergen hängt der geistige Aufschwung der

Schweiz im 18. Jahrhundert. Und der Mann, der diesen Aufschwung verkörpert wie kein zweiter, ist der bedeutendste, ja der einzige wirkliche Dichter, den die Schweiz in den zwei Jahrhunderten nach Niklaus Manuel hervorgebracht hat. Es ist

Albrecht von Haller.

Sein Leben ist durchaus das eines Gelehrten. Bis zum letzten Atemzug hat er seine Kräfte den Wissenschaften gewidmet, der Poesie dagegen nur die Nebenstunden weniger Jahre geschenkt. Den 1. Oktober 1708 in Bern geboren als das jüngste Kind des Fürsprechers Niklaus Emanuel Haller, verlor er die Mutter früh, wuchs in der Einsamkeit eines Bauerngutes unweit Bern auf, wurde von einem pedantischen Hauslehrer und dann einige Zeit im städtischen Gymnasium unterrichtet, ging aber schon mit vierzehn Jahren nach Biel zu einem Arzt, um sich in die praktische Medizin einführen zu lassen. Die Erkenntnis, daß er hier sein Ziel nicht erreichen werde, und die früh erwachte dämonische Wißbegierde trieben ihn „noch als ein Kind aus seinem Vaterlande", erst nach Tübingen, dann nach Leyden, wo er mit achtzehn Jahren sich den Doktorhut holte. Eine Bildungsreise führte ihn nach London und Paris. In die Heimat zurückgekehrt, warf er sich in Basel namentlich auf Mathematik und Botanik. Botanische Studien veranlaßten eine Reise in den Jura und in die Alpen, die für seine poetische Entwicklung von Wichtigkeit wurde. 1729 ließ er sich in seiner Vaterstadt Bern als praktischer Arzt nieder und führte zwei Jahre später Marianne Wyß heim. Von dem kulturlosen Berner Patriziat, dem er übrigens selbst angehörte, mehrfach zurückgesetzt und gehemmt, folgte er 1736 einem Ruf an die Universität Göttingen, wo er aber trotz aller Auszeichnungen sich niemals heimisch fühlte, so daß er 1753 nach Bern zurückkehrte, um die Stelle eines Saalinspektors und Stimmenzählers im großen Rat anzunehmen. Das anscheinend unansehnliche Amt bedeutete die erste Staffel zu höheren Stellungen; darunter waren Landvogteien, wahre Sinekuren und mit Einkünften dotiert, wie sie keine Universität der Welt damals bot. Das Los, das diese Ämter verteilte, erzeigte sich ihm mehrfach ungünstig. Doch wurde er später Direktor der bernischen Salzwerke zu Roche im Rhonetal,

wo er seine ungeheure wissenschaftliche Tätigkeit fortsetzte. Er starb zu Bern den 12. Dezember 1777.

Der bejahrte Haller hat drei politische Romane geschrieben. 1771 stellte er in „Usong, eine morgenländische Geschichte", den Absolutismus, 1773 in „Alfred, König der Angelsachsen" Wesen und Vorzüge der konstitutionellen Monarchie und 1774 in „Fabius und Cato, ein Stück der römischen Geschichte", die Art der Aristokratie dar, die begreiflicherweise der Berner Patrizier für die beste Regierungsform hielt.

Diese Geschichtsbilder mit dürftigem Einschlag von Erfindung und Poesie zeigen, wie Hallers Prosa durchgehends, gedrungene Kürze und Klarheit des Stils, bedeuten aber für die deutsche Literatur und eigentlich auch für Haller nichts mehr. Seine Bedeutung beruht auf dem 1732 in erster, 1734 in vermehrter Auflage erschienenen Bändchen „Versuch Schweizerischer Gedichten". Es gibt wenige lyrische Sammlungen, die eine so durchschlagende und nachhaltige Wirkung und so sehr den Eindruck des völlig Neuen erzeugten. Das Ursprüngliche und Bahnbrechende der Sammlung sind sieben Gedichte von zusammen etwa zweitausend Versen. Das älteste, „Die Alpen", entstand 1729, das letzte, das Fragment über die Ewigkeit, 1736. In den Nebenstunden, die der rastlose Gelehrte den Studien dieser kurzen Spanne Zeit abrang, blühte und verblühte seine Poesie.

„Die Alpen" entsprangen jener im Sommer 1728 zu botanischen Zwecken unternommenen Reise durch den Jura nach Lausanne und Genf, durch das Savoyische nach dem Unterwallis, ins Berner Oberland, nach Engelberg, Luzern, Zürich und zurück nach Bern.

Es traf Verschiedenes zusammen, das Gedicht zu einem einzigartigen zu stempeln und ihm eine tiefgehende und langandauernde Wirkung zu sichern, die nicht nur künstlerischer, sondern auch kultureller Art war.

Hirt und Hirtin waren aus der antiken Dichtung, nicht aus dem Leben, in die Renaissanceliteratur eingedrungen. Hier behaupteten sie sich in Lyrik, Hirtendichtung und Schäferspiel über ein Vierteljahrtausend, bis zur französischen Revolution, und ebensolange als Maskerade, als fable convenue der oberen Zehntausend, als eine Welt in ihrer Welt. Im Schäferwesen gewann der erlesenste Geist des Rokoko Gestalt: ungefähr zur Zeit, wo Haller geboren wurde, lieh Watteau der Schäferfiktion den ent-

zückendsten Ausdruck. Haller tat dadurch einen entschiedenen Schritt an die Wirklichkeit heran, daß er das uralte Motiv des goldenen Zeitalters und paradiesisch einfacher Zustände, das der ganzen Schäferei zugrunde liegt, in die Schweizer Berge lokalisierte, daß er aus den heimatlosen Gebilden schweizerische Berghirten und Sennen seiner Tage machte, daß er eine Reihe der Natur abgelauschter und wohlgruppierter Hirtenszenen zeichnete und daß er diese Szenen vor der Pracht der Alpenwelt entfaltete, die er mit einem unter seinen Zeitgenossen seltenen Naturgefühl empfand, kräftig umriß und farbig schilderte. Er ist der erste Dichter, der nicht bloß mit vagen Lyrismen, sondern mit ganz bestimmten Strichen das Besondere und Eigene der Alpenlandschaft gezeichnet hat. Unter diesen Landschaftsbildern besitzen einige, rein technisch genommen, neue, vorher kaum dagewesene Ausdruckswerte und Ausdrucksmöglichkeiten:

Hier zeigt ein steiler Berg die mauergleichen Spitzen,
Ein Waldstrom eilt hindurch und stürzet Fall auf Fall.
Der dickbeschäumte Fluß dringt durch der Felsen Ritzen
Und schießt mit gäher Kraft weit über ihren Wall.
Das dünne Wasser teilt des tiefen Falles Eile,
In der verdickten Luft schwebt ein bewegtes Grau,
Ein Regenbogen strahlt durch die zerstäubten Teile
Und das entfernte Tal trinkt ein beständigs Tau.
Ein Wandrer sieht erstaunt im Himmel Ströme fließen,
Die aus den Wolken fliehn und sich in Wolken gießen.

Allein das Entscheidende lag nicht nur darin, daß ein stofflich Neues in eine neue Dichtersprache gekleidet war, die werbende Gewalt verlieh dem Gedichte die Stimmung, die es überhaucht, die Seele, die es belebt, der Geist, der aus ihm spricht und die Gemüter ergriff.

Haller ist ein melancholischer Pathetiker, ein ernster, gehaltvoller Elegiker von jener edlen Unzufriedenheit mit dem Bestehenden und den Menschen, die, wenigstens in jungen Jahren, nicht selten das Wahrzeichen einer ungewöhnlichen Natur ist. Ihr kamen die Anfänge einer Zeitströmung entgegen, die, später von weltgeschichtlicher Bedeutung, ihren ersten ganz bestimmten Ausdruck durch einen Schweizer, einen Mitbürger Hallers, gefunden hat; es war dies der Berner Patrizier Beat Ludwig von Muralt (1665—1749), der 1725 seine „Lettres sur les Français et les Anglais" veröffentlichte, die schon dreißig Jahre

früher als der Niederschlag seiner Reisen in Frankreich und England entstanden waren. Er verkündet, Leben, Wesen, Bildung und Literatur der Engländer seien freier, stärker, individueller und darum der glänzenden, aber im Grunde äußerlichen Kultur der Franzosen, die in den Fesseln des Despotismus und einer alles nivellierenden Mode lägen, durchaus vorzuziehen. Er wendet sich gegen die üppigen, lockeren Sitten, die, aus Frankreich in die Schweiz eingedrungen, Staat und bürgerliches Leben untergruben. Und er verlangt die Rückkehr zur früheren Einfalt und preist das Leben auf dem Lande vor dem in den Städten. Indem er die Natur aufruft gegen die Kultur, erweist er sich als ein Vorläufer Rousseaus.

Diese Gedanken und Forderungen klangen in Haller aufs stärkste wider. Von früher Kindheit an ein leidenschaftlicher Vielleser und Vielschreiber, hat er die Knabenjahre einsam, die Studentenjahre im kleinen Tübingen und im stillen Leyden verbracht, wo er vom frühen Morgen bis nachts zwei zu arbeiten pflegte und von Welt und Gesellschaft wenig genug sah. Die Weltstädte London und Paris stießen die Weltungewandtheit des Neunzehnjährigen ab, die Alpenreise führte ihn in die von einer Weltstadt denkbar verschiedensten Verhältnisse. Kein Wunder, daß Muralts Gedanken, die übrigens in der Luft lagen, Hallers „Alpen" durchzittern. Aus vollem Herzen fühlt er Glück und Sitteneinfalt der Hirten und Sennen, die er idealisiert, doch gesund und kräftig, wie er empfindet, ohne Sentimentalität betrachtet. Er erblickt das Ideal nicht in einer versunkenen, sondern in der gegenwärtigen, ganz nahen Welt. Tief bedauert er das Los des Städters und Kulturmenschen:

Elende! rühmet nur den Rauch in großen Städten,
Wo Bosheit und Verrat im Schmuck der Tugend gehn,
Die Pracht, die euch umringt, schließt euch in güldne Ketten,
Erdrückt den, der sie trägt, und ist nur andern schön.
Noch vor der Sonne reißt die Ehrsucht ihre Knechte
An das verschlossne Tor geehrter Bürger hin,
Und die verlangte Ruh der durchgeseufzten Nächte
Raubt euch der stete Durst nach nichtigem Gewinn.
Der Freundschaft himmlisch Feur kann nie bei euch entbrennen,
Wo Neid und Eigennutz auch Brüderherzen trennen.

Seine Hirtenideale sind im Grunde Träume, wie Watteaus Bilder Träume sind. Aber Hallers Traum ist keine Flucht aus

der Wirklichkeit, sondern eine Flucht in die Wirklichkeit. Er fordert und zeigt das Mögliche. Darum gehört er zu denen, die der gewaltigen Umwälzung zustrebten, die sich in der französischen Revolution erfüllte.

Das Große und Ernste, das Goethe dem Gedichte nachrühmt, vermählt sich aufs glücklichste mit daseinsfreudiger Anschauung; tiefempfundene sittliche Klagen und Forderungen verbinden sich mit dem Glück der Alpenidylle. Derart glückliche Verhältnisse hat der Dichter Haller nicht mehr gefunden. Ihm blieben von nun an bloß die Klagen und Forderungen. Das erklären sein Schicksal und seine Entwicklung.

Er war aus Basel, wo er lediglich seinen Studien gelebt und außer wenigen Freunden weder Anhang noch Verkehr besessen hatte, nach Bern zurückgekehrt. Hier, unter Verwandten und Standesgenossen, in deren Kreis sich der praktische Arzt bewegte, gingen ihm die Augen auf, und zum erstenmal sah er eigentlich in menschliche Verhältnisse hinein. Da diese Verhältnisse diejenigen einer degenerierten Aristokratie waren, so übermannte ihn jene schmerzliche Bitterkeit, die den Idealisten, der zur Erkenntnis der Wirklichkeit gelangt, anzuwandeln pflegt.

Vier Gedichte spiegeln Stimmungen und Eindrücke jener Jahre. Sie drücken den Schmerz aus, daß er die Menschen anders und schlimmer, als er sie geträumt, und seine Mitbürger so weit unter den ruhmvollen Ahnen fand. Das ist seine zweite Periode, die von 1729 bis 1734 reicht und unmittelbar nach Abschluß der „Alpen" beginnt. Er ist Satiriker geworden, Satiriker großen Stils, dem Weh und Empörung die Feder in die Hand drücken.

Das erste dieser vier Gedichte, „Gedanken über Vernunft, Aberglauben und Unglauben" (1729), feiert die Triumphe der menschlichen Vernunft. Meisterlich ist die Schilderung des Kolumbus:

Ein forschender Columb, Gebieter von dem Winde,
Besegelt neue Meer, umschifft der Erde Ründe;
Ein andrer Himmel strahlt mit fremden Sternen dort,
Und Vögel fanden nie den Weg zu jenem Bort,
Die fernen Grenzen sind vom Ozean umflossen,
Was die Natur verbarg, hat Kühnheit aufgeschlossen;
Das Meer ist seine Bahn, sein Führer ist ein Stein,
Er sucht noch eine Welt, und was er will, muß sein.

Allein der Mensch vermag, so Gewaltiges er auch erreicht, weder

Tugend noch Gott zu ergründen und fällt daher nur allzu leicht dem Aberglauben oder dem Unglauben anheim. Eines nur bleibt sicher: es ist ein Gott.

Im zweiten dieser Gedichte, „Die Falschheit menschlicher Tugenden" (1730), bricht Haller in herbe, ergreifende Klage darüber aus, daß die menschlichen Tugenden meistens nur Scheintugenden seien. Aber er beruhigt sich zum Schluß mit der tröstlichen Überzeugung, daß die Tugend in uns wohnt, daß sie des Himmels Ruf ist. Der unglaublich Wißbegierige berührt auch hier wieder die Frage nach den Grenzen des menschlichen Wissens und kristallisiert sie in den berühmten Versen:

Ins Innre der Natur dringt kein erschaffner Geist,
Zu glücklich, wann sie noch die äußre Schale weist..

Das dritte der Gedichte, „Die verdorbenen Sitten" (1731), skizziert mit allgemeinen Strichen eine Reihe von Typen, das vierte, „Der Mann nach der Welt" (1734), zeichnet ausführlich zwei Figuren ebenfalls aus dem damaligen bernischen Patriziat. Nicht diese Zeichnungen, die das Vermögen anderer Satiriker aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts kaum überragen, bilden das Anziehende, sondern der männliche Schmerz des leidenschaftlichen Patrioten, der nach einem Lebenden das ansprechende Bildnis eines echten Magistrats entwirft, sonst aber am Freistaat Bern kaum mehr etwas rühmlich findet als den Namen der großen Altvordern, von denen, wenige ausgenommen, die entarteten Enkel so übel abstechen.

Sag an, Helvetien, du Helden-Vaterland!
Wie ist dein altes Volk dem jetzigen verwandt?

Er prophezeit aus dem Untergang der durch Frankreich verderbten Sitten den Untergang des Staates, der dann auch zwei Jahrzehnte nach seinem Tode eintrat:

Jetzt sinken wir dahin, von langer Ruh erweichet,
Wo Rom und jeder Staat, wenn er sein Ziel erreichet;
Das Herz der Bürgerschaft, das einen Staat beseelt,
Das Mark des Vaterlands ist mürb und ausgehöhlt;
Und einmal wird die Welt in den Geschichten lesen,
Wie nah dem Sitten-Fall der Fall des Staats gewesen.

Nachdem er in den vier Satiren seine Klagen über die Unzulänglichkeit der Menschen ergossen, begann er nun in Lauf und Wesen der Welt sich zu schicken. Noch bevor er den „Mann nach

der Welt" fertig geschrieben, fing er seine umfänglichste poetische Schöpfung an „Über den Ursprung des Übels" (1734). Er legt sich hier die Frage vor, wie das Übel in die Welt kam, eine Frage, der Shaftesbury und Leibniz wissenschaftlich beizukommen versucht hatten und die damals die Gebildeten nicht weniger beschäftigte als die in den „Alpen" berührte nach dem Gegensatz von Natur und Kultur. Hatte er in den Satiren sich vorwiegend in Monologen geäußert, in einer Folge von lyrischen Anläufen, so baute er in dem Gedicht über „den Ursprung des Übels", das ihn nach seinem eigenen Bekenntnis unter allen die meiste Arbeit kostete, nach einem sorgfältigen Grundriß, der sich schon äußerlich durch die Einteilung in drei Bücher kenntlich macht.

Das erste fragt, wie das Böse in dieser schönen Welt zu erklären und mit Gottes Güte vereinbar sei; das zweite schildert die Entstehung der Welt, der Engel und Menschen; das dritte sucht die im ersten gestellten Fragen zu beantworten, indem es die Willensfreiheit als Quelle des Bösen bezeichnet und jeden Zweifel an Gottes Vaterhuld ablehnt.

Haller hat, seiner Strenggläubigkeit zum Trotz, davon Umgang genommen, die Erlösung durch Christus zu Hilfe zu nehmen, und den naheliegenden und ihm offenbar nahegelegten Wunsch nach dieser Wendung mit dem richtigen Wort zurückgewiesen, ein Dichter habe über sein Thema einige Gedanken vorzubringen, nicht eine ganze Abhandlung zu schreiben.

Dieses Gedicht zeigt Hallers dritte Entwicklungsstufe. Stimmung und Vortrag sind ausgeglichener, die künstlerische Rechenschaftsablage genauer, die Prägnanz, die Umsetzung des Abstrakten ins Konkrete, die Einschmelzung der spröden Materie in poetische Formen, die Erhebung des starren Stoffes in die Sphäre der Poesie sind oft bewundernswürdig, ergreifend das titanische Ringen nach Erkenntnis und das demütige Eingeständnis des Nichtwissenkönnens.

Den höchsten und letzten Stand der dichterischen Entwicklung Hallers dokumentiert das Fragment gebliebene Gedicht „Über die Ewigkeit" (1736). Das Wachstum seiner künstlerischen Einsicht verrät zunächst die Form: er hatte bis jetzt, einige rein lyrische Gedichte abgerechnet, am Alexandriner festgehalten, den er, was die Bewegungsfreiheit sehr beengte, in den „Alpen" sogar in zehnzeilige Strophen abgeteilt hatte. Erst der Eingang zu dem Gedicht „Über den Ursprung des Übels" braucht kürzere, unter sich ungleichlange Verse. Jetzt mischt er diese nach Belieben

mit Alexandrinern durch das ganze Gedicht. Dadurch gewinnt er mehr lyrische Haltung. Diese verstärkt er, was er schon im Gedicht „Über den Ursprung des Übels" versucht, durch eine ausgeführte Landschaft und schließlich durch die Fiktion, daß er vor kurzem einen Freund verloren habe, wodurch das Thema glücklich motiviert wird. Offensichtlich strebte er darnach, dem Eindruck des bloßen Lehrgedichts auszuweichen. Er hatte aus der mühsamen, ein Jahr übersteigenden Arbeit am Gedicht „Über den Ursprung des Übels" die Einsicht geschöpft, daß eine gedankenmäßige, halbwissenschaftliche Durchbildung solcher Themata mit den poetischen Erfordernissen in unlösbarem Gegensatze stehe. So kehrte er wieder mehr zu der in der „Falschheit der menschlichen Tugenden" und in den „Gedanken über Vernunft, Aberglauben und Unglauben" geübten Behandlung zurück. Indessen brachte er den alten Sauerteig, daß ein Gedicht wie das „Über die Ewigkeit" notwendigerweise eine gewisse Zahl von Gedanken abwandeln und einander gegenüberstellen müsse, nicht völlig los und bezeichnete es daher als Fragment, während ein künstlerisch Genießender nichts vermißt, sondern es als ein Ganzes empfindet. Noch einmal raffte er alle Dichterkraft zusammen, um sich selbst zu überbieten. Er überbot sich auch. An Empfindung, Tiefsinn und Energie in der Umbildung des Abstrakten in kühne Metaphern und an wirkungsvoller Verwendung der starkgefühlten landschaftlichen Elemente hat diese Schöpfung unter den deutschen Lehrgedichten kaum etwas Ebenbürtiges.

Aber sie bedeutet für Haller die tragische Einsicht, daß sein Ziel, eine hochpoetische Behandlung des Gedankenmäßigen in weiterem Rahmen, unerreichbar, daß seine Sturmläufe vergeblich seien. Er erkannte, daß seine Dichterbegabung sich auf das schmale Feld der Gedankenlyrik, auf etwas Naturschilderung und einige empfindungsvolle Lyrismen beschränke. Er sah ein, daß er mehr, als er erreicht, nicht erlangen würde. In dieser Einsicht und weil er gesagt hatte, was er als Dichter zu sagen hatte, verzichtete er auf die Poesie noch vor seinem dreißigsten Jahre.

Vielleicht ist unter dem Freunde, dessen Tod er im Gedicht „Über die Ewigkeit" beklagt, seine Frau zu verstehen, die er 1736, wenige Tage nach der Ankunft in Göttingen, verlor. Dieser Verlust entlockte ihm „Die Trauerode beim Absterben seiner geliebten Mariane" im November 1736 und im Eingang

des folgenden Jahres ein zweites Trauergedicht, beide trotz übermäßiger Länge und reflektierender Einsprengungen so tief empfunden, daß sich vor Klopstock kaum etwas Ähnliches findet und daß die Trauerode eines der bewunderisten und gefeiertsten Gedichte im 18. Jahrhundert wurde. Übrigens stammt aus der Brautzeit das einzige seiner Liebesgedichte, „Doris" (1730), warm und farbig, aber ebenfalls zu lang.

Haller hat in der deutschen Dichtung langehin tiefe Spuren hinterlassen; selbst Klopstock vermochte ihn nicht völlig zu verdrängen, wie denn der junge Schiller beide bewunderte und dem Einflusse beider unterlag. Haller hat Epoche gemacht, weil er in den „Alpen" einen wirklichen, bedeutenden Vorwurf und in den Lehrgedichten gehaltvolle Gedanken brachte. Er war und tat mehr: er hat, worauf kein Geringerer als Klopstock zuerst hinwies, den Unterschied zwischen Poesie und Prosa wieder aufgedeckt, durch kühne Bildlichkeit und getragene Haltung die wässerige Sprache der dichtenden Zeitgenossen verurteilt und der damals vorherrschenden Gelegenheitsdichtung ohne Mark und Charakter eine bedeutende, scharf geprägte Individualität von wirklichem Dichtervermögen und tiefer Empfindung entgegenstellt. Er dichtete nicht aus und für äußere Anlässe, sondern aus innerem Bedürfnis. Er hob das Ansehen der deutschen Poesie nicht nur, weil er überall Wahrheit und Gehalt bot, sondern auch durch seinen Gelehrtenruhm: er, der gefeiertste Polyhistor des 18. Jahrhunderts, hat sich eminente Verdienste auf den Gebieten der Anatomie, der Botanik und der Physiologie erworben.

Zuerst erfuhr er den Einfluß Lohensteins, dann denjenigen des englischen Pseudoklassikers Pope, mit dem er sich in manchem Punkt merkwürdig berührt. Doch seine eigentlichen Lehrer und Vorbilder sind die Alten, hauptsächlich Vergil, der, wie Haller in die deutsche, einen neuen, originellen, farbigen, neue Sprachmöglichkeiten ausbeutenden Stil in die römische Dichtung eingeführt hat. Haller suchte die Formvorzüge der Klassiker mit nationalem Gehalt zu vermählen. Goethe tat den Ausspruch, die „Alpen" seien der Anfang einer nationalen Poesie. Seine wenigen Gedichte sind ihm vom Erlebnis abgerungen und stofflich bodenständig. Selbst seine Sprache zeigt, und zwar fast immer wider seinen Willen, starke, allzu starke Färbungen durch die heimische Mundart. Er hat mit dem Ausdruck gerungen, weil er dem Stilideal prägnantester Kürze und poetischer Bildlichkeit nach-

strebte. Aber er vermochte trotz unendlichen Feilens eine gewisse Härte und Rauhbrüchigkeit nicht zu beseitigen. Freilich: die Glätte und Eleganz, die Hagedorn der Sprache damals zu geben wußte, hatte sie vor Jahrhunderten in höherem Grade schon einmal besessen und dann allerdings wieder eingebüßt; die Prägnanz aber, die ihr Haller erwarb, hatte ihr vorher nie geeignet.

Obgleich Haller alle dichtenden Zeitgenossen bis zur Jahrhundertmitte überragt und mehr als einmal über seine Zeit zu triumphieren den Anschein erweckt, so trägt er doch die religiösen Fesseln und künstlerischen Bedingtheiten dieser seiner Zeit. Er bleibt im engen Bezirk des Lehrgedichts und weiß nichts von der Selbstherrlichkeit der Kunst.

Dennoch glaubt man, wenn man an seiner Seite geht, durch Nebel auf besonnte Gipfel zu blicken.

Das literarische Zürich im 18. Jahrhundert (Bodmer, Breitinger, Geßner, Lavater, Pestalozzi).

Als Haller 1732 mit seinen Gedichten hervortrat, fehlte in Bern jedes literarische Leben. In Zürich dagegen war es seit der Reformation niemals erloschen. Kein Wunder, daß es frisch aufblühte, als die Stadt im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts an Einfluß, Handel und Wohlstand zunahm. Doch war es zunächst nicht die Poesie, die zu Kräften kam, sondern es waren Kritik und Ästhetik, die eine Entwicklung gewannen, welche für die deutsche Literatur eine Zeitlang maßgebend wurde.

Diese Wendung der Dinge führten Johann Jakob Bodmer (1698—1782) und sein Freund und Mitstreiter Johann Jakob Breitinger (1701—1776) herbei.

Bodmer war am wenigsten, was er am meisten sein wollte, nämlich ein Dichter. Er war seiner eigentlichen Anlage nach ein literarischer Unternehmer und Geschäftsmann in gutem Sinne, Herausgeber, Literarhistoriker; er war spürend, witternd, unruhig, wenig originell, aber voll von Ideen und Plänen, findig, dabei ehrgeizig, reizbar, streitlustig und streitsüchtig, doch unermüdlich tätig, begeisterungsfähig, von wahrem Feuer für die Poesie erfüllt, auf Fortschritt und Gemeinwohl bedacht. Breitinger, sein richtiges Gegenstück, war der geborene Theoretiker,

der, philosophisch geschult, die Grundprobleme der Dichtkunst immer von neuem wälzte und betrachtete, sorgfältig arbeitend und formulierend, sachlich und gelassen, doch im Notfall ein handfester Fehdegänger. Er unternahm nichts, was nicht im Bereich seines Könnens lag, und beschied sich zu schweigen, nachdem er sein Teil vorgebracht.

Angeregt von Addisons „Spectator", gaben die beiden 1721 bis 1723 die „Discourse der Mahlern" heraus, eine der ersten deutschen Wochenschriften, die erste literarische deutscher Zunge überhaupt, der Anfang literarischer Kritik im deutschen Sprachgebiet. Wie ihr englisches Vorbild strebten sie darnach, Tugend und Geschmack zu fördern, soziale Fragen und besonders solche der Erziehung zu behandeln, vor allem aber Interesse für die schöne Literatur zu wecken. Sie machten zugleich Front gegen die zweite schlesische Schule wie gegen die damals im Schwange gehende nüchterne Reimerei.

Vom Spectator empfing Bodmer nicht bloß den Anstoß zur Gründung der Discourse, sondern das bestimmende und entscheidende Schriftstellererlebnis, nämlich die Kenntnis Miltons. Dieser schien ihm das Haupt aller Dichter, sein „Verlorenes Paradies" die Krone der gesamten Epik, weil sich hier, wie er glaubte, der denkbar höchste Stoff mit den vollendetsten Dichtertugenden vereinte. Durch dieses Werk sah er seine dämmerigen intuitiven Kunsttheorien verkörpert; an ihm entwickelte er sie.

Die Ergebnisse mehrerer theoretischer Einzelschriften beider und ihrer häufigen Unterhaltungen verarbeitete Breitinger systematisch in seiner „Critischen Dichtkunst" (1740). Die klare, überlegte Anordnung und Formulierung gehört ihm, der Inhalt beiden, ohne daß eine Scheidung des Eigentums möglich wäre. So fühlbar das Buch sich an Dubos und den Spectator anlehnte, es bedeutete einen Fortschritt, weil es eine Vertiefung, eine Verinnerlichung der Poetik darstellt, indem Breitinger, von echt philosophischem Bedürfnis geleitet, allenthalben an die Wurzeln der Dichtkunst zu gelangen sucht.

Die Zürcher forderten vom Dichter Wahrheit und Empfindung, vor allem aber Phantasie, und zwar eine Phantasie, die nicht allein das Wirkliche mehr oder minder verschönend und kombinierend nachbildet, sondern auch Figuren und Situationen schafft, die nie und nirgend sind und waren, also auch das Phantastische, das Visionäre, das Wunderbare. In dieser Proklamation

der souveränen Phantasie liegt das fruchtbare Neue und Fortschrittliche in den Anschauungen der Zürcher.

Es ist denkwürdig und nicht zufällig, daß zwei Schweizer diese Proklamation vollzogen. Denn die deutsche Schweiz hat die phantasiestarken Gedankenmaler Heinrich Füeßli, Arnold Böcklin, Ferdinand Hodler und Albert Welti, die erfindungsreichen Dichter Gottfried Keller und Conrad Ferdinand Meyer erzeugt.

Die „Critische Dichtkunst" veraltete rasch. Daran trug der Nützlichkeitsstandpunkt die Schuld, von dem die Zürcher Dioskuren in keiner Weise loskamen, viel mehr aber der Umstand, daß sie im Grunde nur sehr begrenzten Kunstsinn und fast gar keinen Begriff von der poetischen Technik besaßen, so daß das meiste ihrer Erörterungen und Folgerungen in der Luft hängt.

Bodmer hat sich weitere belangreiche Verdienste erworben. Er bot der schweizerischen Geschichtschreibung fördernde Anregung und tat die ersten Schritte für ein schweizerisches Idiotikon. Er gab seiner Bewunderung für den nordwärts der Alpen damals noch so gut wie unbekannten Dante Ausdruck; er hob das Nibelungenlied und (mit Breitinger) die Minnesänger aus jahrhundertlanger Vergessenheit. Er verdeutschte, wenn auch auf unzureichende Art, Miltons „Verlorenes Paradies" und, vor Voß, Homers Odyssee und Ilias. Er lud Klopstock und Wieland zu sich nach Zürich, um ihnen sorgenlose poetische Muße zu gewähren.

Neben der Gegensätzlichkeit der Grundanschauung über das Wesen der Poesie führte literarische Konkurrenz zu erbitterten und unritterlichen Fehden zwischen den Zürchern und Gottsched. Dieser unterlag, weil Bodmer und Breitinger die bessere Sache verfochten und die heranwachsende Generation auf ihre Seite bekamen.

In den letzten drei Jahrzehnten seines langen Lebens schrieb Bodmer eine unglaubliche Menge von Epen und Dramen, wertlose, öde und oft fratzenhafte Schöpfungen, deren lederne Langeweile nur zuweilen durch unfreiwillige Komik unterbrochen wird. Schwerlich hat je ein Zweiter die theoretische Einsicht, der er ein Menschenalter hindurch nicht ohne Erfolg nachgestrebt, bei der eigenen Produktion so hintangesetzt und verloren.

Ungefähr zu der Zeit, wo der fünfzigjährige Bodmer die Periode seiner sündlichen Vielschreiberei eröffnete, setzte der um zweiunddreißig Jahre jüngere Salomon Geßner die Feder an. Was er schrieb, läßt sich in einem Bande unterbringen, während

Bodmer mindestens ein halbes hundert füllte. Während dieser nur mühsam Verleger und fast keine Leser fand, gewann Geßner noch unter Bodmers Augen einen weitreichenden Ruhm. Bodmer blieb fortwährend ein unbehilflicher, ahnungsloser Dilettant. Geßner war ein Künstler mit Feder, Pinsel und Radiernadel. In Bodmers Dasein spielte die Literatur die größte, beinah einzige Rolle; in Geßners eine bescheidene. Bodmer lebte ein von literarischen Umtrieben und von Schriftstellerehrgeiz vielfach beunruhigtes, Geßner ein heiteres, behagliches Leben.

Den 1. April 1730 in Zürich geboren, wurde er, da das schon im Kind erwachte Künstlertalent die Schulfortschritte hemmte, wider seine Neigung früh in die väterliche Buchhandlung gesteckt und dann zur Vollendung seiner Lehrzeit nach Berlin geschickt, wo der Hofmaler Hempel seine malerischen, Ramler seine poetischen Versuche und Einsichten förderte. In die Heimat zurückgekehrt, begann er sich als Maler, Radierer und Dichter zu rühren, befreundete sich mit dem von Bodmer nach Zürich geladenen Wieland und verheiratete sich 1761, beteiligte sich mit seinem Vermögen und reizenden Entwürfen an der Porzellanfabrik in Schoren bei Kilchberg, wurde 1781 Forstmeister der städtischen Waldungen im Sihltal und starb den 2. März 1788.

Innerhalb sechs Jahren, vom 26. bis zum 32. seines Lebens, veröffentlichte Geßner die wenigen und wenig umfänglichen Schöpfungen, die seinen Ruhm begründeten und seine Bedeutung ausmachen: 1756 die erste Folge der „Idyllen", 1758 den „Tod Abels" und 1762 den „Ersten Schiffer". Was er vorher und nachher schrieb, nämlich einige unerhebliche anakreontische Liedchen, eine etwas breit ausgesponnene, durch den griechischen Schäferroman „Daphnis und Chloe" angeregte Idylle „Daphnis" (1754), zwei unbedeutende Schauspiele und die „Neuen Idyllen" (1772), all das ist eher geeignet, die Grenzen seines Könnens zu verdeutlichen, als seinem Bilde neue Züge beizufügen.

Nach Gehalt und Erfindung wiegt Geßners poetische Habe leicht. Er ist ein einseitiges, dürftiges Talent. Aber er schöpft dieses Talent bis zum äußersten aus. Wie Niklaus Manuel vor und Gottfried Keller nach ihm besaß er die Begabung des Malers und Dichters. Das Malen blieb bis ans Ende seine eigentliche Lebensaufgabe. Er hatte, als er die „Idyllen" schuf, die Bedingungen und die Technik der Malerei wenigstens teilweise durchdacht und erprobt, so daß er nun auch als Poet mit Bewußt-

sein und Überlegung an die Arbeit herantrat. Er verfügt trotz seiner verhältnismäßigen Leere über einen vollendeten Kunstsinn, wie ihn unter den Schweizer Dichtern seit Steinmar, also seit einem halben Jahrtausend, wohl kein Zweiter mehr besessen hatte. Das Geschehnis in den „Idyllen", von denen die längste wenig mehr als tausend, die kürzeste wenig über hundert Worte zählt, ist eigentlich ein Nichts:

Z. B. ein Hirt baut einen kleinen Damm zum Schutze einer jungen Eiche, die der reißende Bach unterspült hat und wegzureißen droht; als die dankbare Dryas dem armen Wohltäter einen Wunsch freistellt, so bittet er um die Genesung seines erkrankten Nachbarn Palämon. Oder: ein Faun beklagt den Krug, den er im Rausche zerschlagen, und schildert die bildergeschmückten Scherben. Oder: der Hirte Lycas baut an der Stelle, wo ihn Chloe geküßt, den ersten Garten.

Allein Geßner weiß dieses Nichts mit den zierlichen Reizen einer anmutigen dekorativen Darstellung maßvoll auszustatten, so daß er immer abgerundete Kunstwerkchen erzielt. Die strohbedeckte Hütte, Reblaube, Gebüsch und Wald, Wiesen und Weiden, Bäche und Teiche, Tal und Hügel, Mondschein, Frührot und Spätrot, Ziegen, Schafe, Rinder, dazwischen eine flatternde Taube, lachende Blumen komponiert er mit klugem Bedacht. Seine Landschaften ohne besondere Züge und ohne Lokalfarbe liegen in irgendeinem erträumten Arkadien. Indessen verstärkt er zuweilen Leuchtkraft und Stimmung durch erlesene Feinheiten, so in der Idylle „Lycas oder die Erfindung der Gärten", wo er mit zartem Wort- und Farbensinn Ulme, Rosenstaude, Waldwinde, Saatrose, Lilie, Viole, Nelke, Glockenblume und Skabiose aneinander reiht.

Gefühl und Auge des Landschafters vermögen durch solches Detail die schematische Landschaft wohl etwas zu beleben, nicht aber die Figuren, die Hirten und Hirtinnen, die Nymphen und Faune, so daß sie, obwohl die Hauptsache, doch eigentlich stets nur als Staffage wirken, freilich als Staffage, die mit dem Umgelände trefflich zusammenstimmt. Es sind liebe und liebenswürdige Schatten ohne Fleisch und Blut, kokett zurechtgestutzte Puppen voll harmloser Güte und Unschuld, auf die Schillers Spott paßt:

Sie liebten und taten weiter nichts mehr,
Die Erde gab alles freiwillig her.

Eines tun die männlichen Geschöpfe doch noch: sie blasen die Flöte.

Die „Idyllen" sind tadellos erzählt. Lessing rühmt im 14. Literaturbrief, Geßner schreibe ungemein schön und richtig. In der Tat bedient er sich einer außerordentlich gewählten, wohlklingenden poetischen Prosa, die häufig von Versbruchstücken durchwirkt ist und dem Hiatus ausweicht. Vergleicht man diese Sprache mit derjenigen Bodmers, der selbst den ungereimten Fünfheber Miltons nicht gebunden, sondern nur in unzulänglicher Prosa wiederzugeben vermochte, so scheinen Jahrhunderte zwischen den Männern zu liegen, deren Todestage nur ein halbes Dutzend Jahre trennt.

Der Erfolg der „Idyllen" verführte Geßner zu der damals am höchsten geschätzten poetischen Gattung, zum biblischen Epos. Er schrieb in fünf Prosagesängen den „Tod Abels", der bei den Franzosen seinen langehin vorhaltenden Ruhm begründete.

Der finstere Kain haßt den wegen seines heitern Herzens von Gott und den Eltern vorgezogenen Abel. Eine von Adam und Eva herbeigeführte Versöhnung verzögert das Schlimmste. Aber als ein Engel der Unterwelt Kain einen Traum einflößt, woraus er die Gewißheit schöpft, daß die Nachkommen des glücklicheren Bruders die seinigen knechten würden, begeht er den Totschlag. Die Eltern verzeihen ihm. Er aber zieht mit Weib und Kind hinaus „in öde Gegenden, wo noch keines Menschen Fuß gewandelt".

Der Lyriker Klopstock scheiterte, als er das unepische Leiden Christi in seiner uferlosen Epopoe endlos ausspann. Und der Idylliker Geßner scheiterte, als er, von ihm angeregt, die Kainsage in fünf Gesänge zerdehnte, obgleich diese zusammen ungefähr nur den zehnten Teil des Messias ausmachen. Das Kainmotiv besitzt dramatische und lyrische Momente, epische dagegen nur in geringem Grade und ist organischer epischer Erweiterung nur wenig fähig, wie denn Geßner bezeichnenderweise nichts Episches einzufügen wußte als die Versöhnung der Brüder, die eben auch nicht weit trägt. Aufschlußreich ist auch, daß der zweite Gesang, der breitspurig das erste Jahr nach der Austreibung aus dem Paradies schildert, mit dem Gang der Handlung nichts zu tun hat und ohne weiteres gestrichen werden könnte.

Wie der Stoff, so reicht auch das Talent des Dichters nicht zum Epos. Die dämonische Gestalt des biblischen Brudermörders schrumpft unter Geßners spielerischen Fingern zur flachen, schwäch-

lichen Verkörperung des bösen Prinzips zusammen. Er trog sich, als er, angelockt von den primitiven Zuständen der alttestamentlichen Sage, die epischen Verpflichtungen mit seinen duftigen Landschäftchen und den zierlichen Figürchen glaubte lösen zu können. Das meiste am Werk ist Idylle, die nicht selten alle Reize der Geßnerschen Bildchen entfaltet und mit der gewählten und zuweilen vom Hauch der Leidenschaft gefärbten Sprache anmutig zusammengeht. Es ist eben der Charme des Rokoko, der die Franzosen diese Schöpfung besonders liebgewinnen und lange liebbehalten ließ.

Nach einem mißglückten Abstecher ins Dramatische („Evander und Alcimna", „Erast") kehrte Geßner zur Idylle zurück. Indem er, wie übrigens schon in „Daphnis", das Idyllische durch ein Robinsonmotiv bereicherte, die Schilderung paradiesisch einfacher Zustände steigerte und eine gewisse leidenschaftliche Zärtlichkeit aufbrachte, schuf er sein Meisterwerk: „Der erste Schiffer" (1762).

In einer Sturmnacht hat das Meer blühende Küstenstriche losgerissen, wovon nur ein Inselchen, vom Strande aus nicht sichtbar, weit draußen erhalten blieb, einzig bewohnt von Semira und ihrer Tochter Melida. In der heranblühenden Jungfrau erwacht die Sehnsucht nach anderen Gespielen als den Lämmern, und die mütterlichen Einwände überzeugen sie nicht, daß in der Ferne nicht irgendwo noch Menschen leben sollten. Ein Traum, der ihm Melidas Bild zeigt, und die Erzählungen des Vaters von den im Meer versunkenen Fluren lenken den Wunsch eines schönen Jünglings am Strande auf die verschwundenen Frauen. Aber die Menschen haben noch nicht gelernt, die Fluten zu befahren. Da macht den Sehnsüchtigen ein ans Ufer getriebener hohler Baumstamm, worauf ein Kaninchen sitzt, zum Erfinder. Er höhlt ihn zum Nachen aus, schafft sich Ruder, angeregt durch die Schwimmfüße des Schwanes, und findet, von Amor unterstützt, die Insel und in Melidas Armen das Glück der Liebe.

Die kleine Dichtung bietet das reinste Bild von Geßners Geist und Kunst und kristallisiert zugleich aufs glücklichste die Sehnsucht einer Epoche.

Die zweite Folge der „Idyllen" (1772) beschloß, zehn Jahre nach dem ersten „Schiffer", Geßners poetische Tätigkeit. Die Spätlinge verraten Mängel eines nicht ausgeglichenen, eines nicht durchgeführten Stilbruchs: Geßner hat die Frische und Unmittelbarkeit und, was schlimmer ist, fast die Sicherheit, den Glauben an die Berechtigung seiner Idylle verloren, ohne anderer-

seits dem Leben, der Wirklichkeit nahekommen zu können, wie am deutlichsten sichtbar wird, wo er einen historischen Hintergrund wagt (im „Hölzernen Bein").

So einheitlich, einfach und einförmig sie ist, Geßners Dichtung hat ihr Wachstum ersichtlich aus manchem Erdreich bestritten. Dabei ist in Anschlag zu bringen, daß er mit der zeitgenössischen Literatur mehr Fühlung besaß, als seine bescheidene Bildung und seine rege Malertätigkeit erwarten ließen: er war nämlich berufshalber bis ans Ende auch Buchhändler, so daß ihm natürlich die Neuheiten des Büchermarktes vor Augen kamen.

Für sein dichterisches Wesen blieben zwei Jugendeindrücke maßgebend: der Robinson und Brockes. Jener, schon vom Knaben leidenschaftlich verschlungen, weckte oder nährte doch die Liebe für primitiv-idyllische Zustände, in denen seine Phantasie ausschließlich atmen konnte; dieser förderte die liebevolle Betrachtung des Einzelnen, den intimen Natursinn, den wohl Thomsons „Jahreszeiten" mit entwickeln halfen. Gewisse Partien Homers und Hallers „Alpen" stärkten die idyllische Neigung. Die Bibel bedeutet die unerläßliche Voraussetzung für das Epos „Der Tod Abels" und klingt hin und wieder auch in den Idyllen nach.

Was die von Geßner gepflegten Dichtgattungen anbetrifft, so wurde er durch Longus zur Schäfergeschichte „Daphnis", durch Klopstocks „Messias" und Bodmers Patriarchaden zum „Tod Abels" und durch Theokrit zur Idylle geführt.

Wesen, Ton, Haltung, Vortrag, das Helle, Leichte, Tändelnde hat Geßner von den Anakreontikern. Was sie und die Bremer Beiträger anstrebten, was Hagedorn suchte, das hat Geßner erreicht: die natürliche heitere Anmut. Gellert ist noch etwas vor ihm dazu gekommen. Weil sie beide diese anmutige Natürlichkeit erlangten, darum haben sie den großen Erfolg gehabt. Aber Gellert ist bei aller Schalkhaftigkeit eng und bringt es höchstens zu einem Lächeln. Geßner ist freier, lichter, sozusagen heidnisch unbefangen, wenn auch nicht ohne moralische und moralisierende Akzente. Für ihn entschied, daß er mit der Grazie ein Stück Klopstockischer Sentimentalität verband. Und er bewegte sich noch leichter, ungehemmter, natürlicher, weil er die Prosa wählte.

Die künstlerischen Eigenschaften, die durchsichtige Sprache, der einfache Satzbau und der Mangel alles Lokalbedingten machten die Übersetzung in fremde Sprachen leicht. Geßner ist in der Tat in viele übersetzt worden. Aber sein ungewöhnlicher Erfolg, na-

mentlich in Frankreich, wurde verursacht durch das Zusammentreffen mit einer Bewegung, die damals die ganze gebildete Welt erfaßt hatte und deren erster Ausdruck eigentlich der Robinson war. Man drängte aus den stockigen Verhältnissen, aus den alten Schranken heraus, man lechzte in Staat, Gesellschaft und Kunst nach Natur. Und Natur schien Geßners schäferliches Arkadien, weshalb der größte Prophet und Herold dieser Bewegung, Rousseau, ihn bewundernd aufnahm. Als aber die wirkliche, die echte Natur in die Kunst kam, da stellte sich heraus, daß Geßner nur eine kurze Etappe war auf dem Wege zu ihr, eine Etappe, zu der man nie wieder zurückkehrte, eine Vorstufe, die man nie wieder zu betreten wünschte. Vor der echten Natur erblich seine gekünstelte. Und sein Ruhm ging mit dem Jahrhundert dahin.

Wir lesen Geßner nicht mehr. Doch mehrere seiner Gouachen und radierten Landschäftchen betrachten wir wohl noch mit stillem Entzücken; hier verbindet sich sein delikates, von den Reizen des Rokoko gestärktes und bestimmtes Kunstempfinden mit dem Naturstudium zu beinahe absichtslosen Gebilden, die die Zeitseele eingefangen haben.

In den nämlichen Tagen vielleicht, wo der Sihlherr Salomon Geßner die Handschrift seiner „Neuen Idyllen" zum Druck zurechtrückte, saß der junge Goethe über seinem „Götz". Und annähernd damals, als diese Idyllen unter der Presse lagen, brach jene Literaturrevolution aus, die den bezeichnenden Namen Sturm und Drang trägt.

Die Stürmer und Dränger wollten im Grunde das Nämliche, was Geßner wollte; sie wollten es nur in ganz anderem Umfange und vor allem mit ganz anderem Nachdruck. Auch sie suchten die Natur und wandten sich gegen Kultur und Überkultur. Aber sie verlangten mehr. Sie wollten die Fesseln in Staat, Gesellschaft und Kunst sprengen. Sie betonten die Rechte des Individuums gegenüber den starren Ansprüchen des von der aufgeklärten Despotie geleiteten Staates; sie verfochten die Forderungen des Herzens gegen Konvention und Dogma, die Forderungen künstlerischer Naturanlage gegen Regel und Formalistik. Der seit einem Vierteljahrhundert dauernde Kampf zwischen französischer und englischer Literatur um die Vorherrschaft in Deutschland wurde zugunsten der Engländer entschieden und Shakespeare als das große Genie, als der gewaltige, von keiner Regel gehemmte Naturdichter auf den Schild gehoben.

Der eigentliche Urheber der Bewegung war Rousseau, der den Sehnsüchten der Zeitgenossen nach Natur und Freiheit flammende Worte lieh. Ihr Führer und Wortführer in Deutschland wurde Herder, der die allgemeine Weisung von Rousseau empfangen, manche literarische Anregung Hamanns aufgenommen und weitergebildet hatte.

Doch gehört unter die Erwecker jenes Geistes des Fortschrittes und der Freiheit auch der Theologe und Schriftsteller Johann Kaspar Lavater (1741—1801).

Er ist unter den Zürchern des 18. Jahrhunderts beinahe der interessanteste und merkwürdigste, wenn auch keineswegs der bedeutendste. In jüngeren Jahren muß von dem Manne in guten Stunden zuweilen ein Zauber ausgegangen sein, der sich aus Berichten Mitlebender nur sehr teilweise, aus seinen Schriften gar nicht fassen läßt. Er war von außerordentlich zartem und erregbarem Gefühl, warmherzig, liebenswürdig und hilfsbereit; aber er war oftmals unüberlegt, taktlos und unfein in der Inanspruchnahme der Freunde und Bekannten. Er verzieh leicht und trug die Freunde in anhänglichem Herzen; dennoch wandten sich just die besten von ihm, wie Goethe, der seinen Bruch aufs schärfste vor der Öffentlichkeit dokumentierte. Lavater verteidigte die Rechte der Individualität und verlangte ihre möglichste Entfaltung; er selbst hingegen behielt immer etwas Unreifes und Unentwickeltes und gedieh nie zum richtigen Mann heran. Er drang allenthalben auf sittliche Hebung und Besserung und strebte nach dem Guten, um des Guten willen; indessen waren es nicht nur die Feinde, die an ihm eine oft auffällige Schwäche für das Irdische wahrzunehmen glaubten. Er besaß eine beinahe wunderbare Empfindung für das Besondere der Handschrift, der Gesichtsbildung und Schädelform, der Hände, der Haltung, des Ganges, der Gebärden und tat sich auf seine durchdringende Menschenkenntnis nicht wenig zugute; trotzdem fiel er zuweilen den plumpsten Betrügern so leicht zum Opfer, und die Augen gingen ihm etwa so spät und schwer auf, daß sogar seine Anhänger stutzten und an ihm zweifelten.

Den ungewöhnlichen Mann beherrschte ein schier ebenso unstillbarer Schriftstellerdrang wie Bodmer, über dessen Talent sich das seinige nur wenig erhob. Seine religiösen Epen, Nachahmungen Klopstocks und Bodmers, sind ungenießbar, seine religiöse Lyrik so ziemlich wertlos, seine „Schweizerlieder", durch Gleims

Kriegslieder hervorgerufen, wenigstens lebhaft und patriotisch. Sie bedeuten seinen einzigen poetischen Erfolg und allerdings zugleich den Anfang jener schwülstigen, überheblichen Vaterlandslyrik, wie sie in der Schweiz bis zur Stunde noch nicht völlig ausgestorben ist. Von gewisser Bedeutung dagegen und interessant, weil die Frucht seiner eigensten Begabung, sind seine „Physiognomischen Fragmente", denen Goethe Textbeiträge und Zeichnungen beisteuerte.

Auffallende Gegensätze treten wie beim Menschen so auch beim Dichter Lavater hervor. Er betont, Wert oder Unwert eines poetischen Werkes beruhe auf der Individualität; ihm selbst aber ging künstlerische Individualität ab. Beinahe sein einziges Kunstmittel besteht in einer gefühlvollen, doch meist in leere Redseligkeit ausartenden Rhetorik. Obwohl mit ungewöhnlichem Blick für alles Sinnfällige und besonders für alles Charakteristische der Menschenerscheinung ausgerüstet und zeichnerischen und Malversuchen obliegend, bringt er es doch nicht zum Anschaulichen und Gestalteten. Es trieb ihn immer wieder zur poetischen Produktion; allein er schrieb nicht, um Probleme oder Erlebnisse künstlerisch auszugestalten. Er schrieb, um als Prediger und Seelsorger zu wirken. Denn die Poesie war ihm nur da um der Wahrheit, Tugend und Vaterlandsliebe willen, nicht Selbstzweck. Deshalb berühren seine poetischen Erzeugnisse sich meistens mit versifizierter Erbauungsliteratur, wie denn das eine seiner religiösen Epen aus wöchentlichen Abendpredigten herauswuchs. Er hielt an den übeln Gepflogenheiten Bodmers fest. Der Umgang mit einem Goethe vermochte sein künstlerisches Gewissen nicht zu schärfen; das Wenige, was er davon besaß, wurde durch die Eitelkeit, die den seltenen Mann von Grund aus entstellte, noch vollends verdorben. Er betrachtete sich von Jugend auf als den Bevorzugten Gottes, immer mehr als den zum Empfang künftiger Wunder Bestimmten, als ein erlesenes Werkzeug des Himmels. Da seine begeisterten Anhänger, zumal die Frauen, kaum ästhetische Ansprüche erhoben und er sich an rasche persönliche Wirkungen gewöhnte, so verwischten sich ihm die Grenzen zwischen erbaulicher Improvisation und irgendwelcher Kunstarbeit. Daher geschah es, daß er sich aus der schönen Literatur ausschaltete. Oder eigentlich hat er ihr allen seinen Vorzügen zum Trotz kaum je angehört.

Er zeigt übrigens ein vorwärts und ein rückwärts gewandtes Gesicht. Er ist ein Herold und Vorkämpfer und dennoch zugleich

ein verspäteter Nachläufer. Seine witternden, verfeinerten Organe, das tiefe, überwallende religiöse Gefühl und der Drang nach einem Auswirken und Entfalten der eigenen Persönlichkeit stellen ihn als Vorgänger der Stürmer und Dränger neben Hamann und Herder, dem er wesensverwandt ist, soweit er ihm auch an Ursprünglichkeit und Gedankenfülle nachstehen mag. Der Dichter Lavater aber ahmt Klopstock nach, ohne den er sich überhaupt kaum denken läßt. Diese Nachahmung beginnt so recht erst von 1780 an, also damals erst, als Klopstock bereits merklich in den Hintergrund gedrängt war und eine unmittelbare Wirkung bereits eingebüßt hatte.

Als der Frühlingssänger Ewald v. Kleist Ende 1752 nach Zürich kam, wußte er der Stadt überschwenglich nachzurühmen, sie beherberge zwanzig bis dreißig Leute von „Genie und Geschmack", während das viel größere Berlin höchstens zwei bis drei solcher Köpfe aufzuweisen habe. Er konnte nicht ahnen, daß gerade damals Zürichs literarische Vorherrschaft an Berlin überging durch einen Mann, der sein naher Freund werden und die Geschmacksreiniger und Poeten an der Limmat in den Schatten stellen sollte, durch Lessing.

Seltsamerweise hatte sich das kleine Zürich kurz vor dem Verlust dieser Rolle als wahrhaftige Talentwiege erwiesen, indem es im nämlichen Jahre 1741 den genialen Maler Heinrich Füeßli (1741—1825) und Johann Kaspar Lavater und ein halbes Jahrzehnt nachher den unsterblichen Pädagogen Heinrich Pestalozzi hervorbrachte.

Hervorzubringen vermochte es die Talente; Raum zur Entfaltung war es wenigstens den beiden Bedeutenden nicht zu gewähren imstande, so wenig wie Bern einem Haller, Genf einem Rousseau.

Waren in den schweizerischen Freistaaten die Verhältnisse damals vielfach besser als draußen im Reich, so war doch überall das Wort unfrei. Die Stürmer und Dränger, die allerdings in den absoluten Staaten nicht mitzureden hatten, durften sich Kühnheiten herausnehmen, die einem Schweizer daheim nicht im Traum einfielen. Man jammert über das Druckverbot, das Lessing im Kampfe gegen Melchior Goeze ereilte, ein Druckverbot, das er gefahrlos umging, indem er seine Streitschriften nicht im Herzogtum Braunschweig, sondern jenseits der Grenze in die Presse gab. Dagegen hätten ihn die Wolfenbütteler

Fragmente in der damaligen Schweiz, wenn nicht den Kopf, so doch sicher die Freiheit gekostet. Die Zensur waltete hier mörderisch. Sie hatte sich in Zürich gegen Bodmers Übertragung von Miltons Verlorenem Paradies gesträubt, weil das Werk für einen „so heiligen Stoff allzu romantisch" sei; aus kläglicher Rücksichtnahme auf das Haus Habsburg, das einst der Erbfeind schweizerischer Freiheit gewesen, stemmte sie sich gegen Lavaters Schweizerlieder, die doch nur den Ruhm der Altvordern und des Vaterlandes bezweckten, und bezeichnete sie als „ein Aufwärmen des alten Mistes". Rührte einer gar irgendwie an bestehende staatliche Verhältnisse und Bräuche, dann war, wie Gottfried Keller sich ausdrückt, der Scharfrichter mit der scharfgeschliffenen Korrekturfeder dicht bei der Hand.

Ein Theater gab es nicht. Wandernden Truppen stieß man möglichst den Riegel.

Dem neuen Geist und dem Fortschritt widersetzte sich zumeist Stand und Herkommen der Schriftstellernden. Fast ausschließlich hervorgegangen aus den bevorrechteten regierenden Kreisen, denen außer dem Regiment auch Handel und Industrie, Bildung und Studien und vor allem die Versorgung durch Ämter und Pfründen vorbehalten blieb, fühlten sie natürlich wenig Bedürfnis nach einer Änderung der Dinge.

Auf solchem Boden gedieh die Saat nicht, die Sturm und Drang unter die deutschredenden Stämme ausgestreut. Das Wenige, was aufkam, ist ohne Belang.

Allein wenn die Verhältnisse der schweizerischen Lande ein Weiterblühen der echten Poesie, wie sie unter den Stürmern und Drängen aufsproß, nicht gestatteten, so brachten sie doch einen Mann hervor, der durch seine segensreiche, unvergängliche Nachwirkung mehr ist als hundert mittelmäßige Poeten, einen Mann, der alle Tugenden seiner engeren Heimat zusammenfaßte und steigerte und auf dem der edelste Geist der Stürmer und Dränger zugleich ruht.

Das ist Heinrich Pestalozzi, der von 1746 bis 1827 gelebt hat.

Sei es Zufall oder mehr, daß der Menschenfreund Pestalozzi in einer Stadt geboren wurde, die langeher den verdienten Ruf ungewöhnlicher Wohltätigkeit genoß, Tatsache ist, daß er unter Bodmers Schüler zählte, der Bürgerwohl und Staatswohl häufig und aus innerstem Bedürfnis erwog und erörterte. Doch Pesta-

lozzis maßgebendes literarisches Erlebnis ist das einschneidendste Buch des 18. Jahrhunderts, ist Rousseaus „Emile", der hier auf eine verwandte Seele traf.

Gefühlswärme und Hilfsbereitschaft kennzeichnen Lavater und Pestalozzi als Kinder der Humanität. Sie wollten beide praktisch wirken und bessern. Dabei war es Pestalozzi ausschließlich um die Sache zu tun, während sich Lavaters Eitelkeit unlösbar mit den guten Zwecken verquickte. Während er, trotz aller Taktfehler und Überstürzungen, meist gewandt und konziliant lavierend, Reibungen mit Personen und Einrichtungen auszuweichen wußte, stieß der eckige, härtere Pestalozzi überall auf den Widerstand der Welt und zerstieß sich. Verhängnisvolle Anlagen und widrige Fügungen gestalteten sein Leben häufig zur Tragödie. Doch gewinnt man den Eindruck, daß gerade sein Mißgeschick mehr, als es eine glückliche Lage vermocht hätte, die reichste Entfaltung seiner Grundsätze, Einsichten und Forderungen erzwang und dadurch für die Nachwelt festlegte.

Früh vaterlos, sah er sich um eine richtige Erziehung verkürzt. Der Verdacht der Mitverfasserschaft an einer öffentlichen Beschwerdeschrift zog ihm das Mißfallen der Regierenden zu und beraubte ihn der Aussicht, im Staatsdienst unterzukommen, so daß er schon in jungen Jahren um die Vorteile seiner Abstammung gebracht war. Unbrauchbar zur Theologie, untauglich zum Juristen, ergriff er den Beruf eines Landwirts, wozu er sich ebenfalls als ungeeignet erwies. Er gründete auf dem Gute, das er sich erworben, eine Armenschule, die 1780 zusammenbrach. Als ihm nach beinahe 20 Jahren, während welcher er praktisch brach lag, in Stans gelang, seine erzieherischen Versuche wieder aufzunehmen, vernichteten die kriegerischen Wirren das kaum ins Werk gesetzte Unternehmen. Eine in Burgdorf eröffnete, bald nach Yverdon verpflanzte Erziehungsanstalt, worin nach seinen Grundsätzen unterrichtet wurde, hielt sich ein Vierteljahrhundert, ging aber 1825 ein, worauf der Greis auf sein Gut am Fuße der Habsburg zurückkehrte, wo er seine Bestrebungen zuerst zu verwirklichen versucht hatte.

In vorwiegend ästhetischer Zeit war er Sozialreformer, in einem aufs Ideale gerichteten Jahrhundert Praktiker. Seine geniale Intuition durchdrang die Schäden der Erziehung, des Unterrichts und der sozialen Notstände und fand die Heilmittel. Auf dem Gebiete des Unterrichts baut aller Fortschritt seit einem

Jahrhundert und länger auf dem von ihm gelegten Fundament. — Er glaubte felsenfest an seine Ideen und Forderungen, er sah sie taghell vor sich. Allein der Schriftsteller förderte sie mühselig zutage. So schlagkräftig er zuweilen das Einzelne ausprägte, seine Entwicklungen verrinnen oft in wolkiger Rede oder in hilflosem Stammeln. Er war ein Träumer und Schwärmer, trotzdem sein Hoffen und Mühen durchaus den konkreten Sozialproblemen galt. Er, der für die Erziehung mehr geleistet hat als irgendeiner, vermochte sich selber nicht zu erziehen. Er war und blieb unstet, sorglos, fahrlässig, ohne Ordnung und ohne die Fähigkeit, Disziplin zu halten. Aber über alle Misere hinweg hob ihn der Glaube an den guten Kern der Menschheit und an den Segen der Erziehung. Trotz aller Nöte und Mißgriffe versank er nie im Kleinen, sondern wanderte vertrauend dem großen Ziele zu.

Er hat jahrzehntelang kein Buch gelesen und doch sechs Jahrzehnte hindurch, wenn auch mit Pausen, sich mannigfach schriftstellerisch betätigt. Trotz seiner theologischen und juristischen Studien war er kaum imstande, drei Worte hintereinander fehlerlos zu schreiben, so daß seine Handschriften vor dem Druck durch andere zurechtgestutzt werden mußten. Dessenungeachtet war er ein Dichter, neben Haller der ursprünglichste, den die Schweiz im 18. Jahrhundert hervortreten sah, wenn auch weniger Künstler Die schmerzliche Muße, die ihm der 1780 erfolgte Niederbruch seiner Armenschule aufzwang, machte ihn ganz eigentlich zum Erzähler. Denn nunmehr sollte seine Feder erreichen, was die mißliche Lage dem Erzieher und Schulmeister verwehrte.

Im nämlichen Jahre mit Schillers Räubern (1781) erschien „Lienhard und Gertrud", eines der wenigen Bücher, das neben denjenigen unserer Klassiker aus dem 18. Jahrhundert bis auf den heutigen Tag herübergrünt. Im Grunde ist es ein Erziehungsroman, ungefähr wie Wielands „Agathon" und Goethes „Wilhelm Meister", zwischen denen es zeitlich mitten inne steht. Nur handelt es sich nicht um die Erziehung eines einzelnen, sondern um die eines ganzen Dorfes. Es bietet das reichste, reinste und anziehendste Abbild von Pestalozzis Geist, der Vorzüge und Bedingtheiten seiner Künstlerschaft.

Er begann ohne bestimmten Plan und, was sich am meisten rächte, ohne über den Schluß im reinen zu sein. Er leitet den Gang der Handlung aus der wohlvertrauten Dorfgasse auf das höfische Parkett, dessen Vertreter er, da sie ihm fremd sind, wesent-

lich nur durch unmögliche Karikaturen repräsentiert. Manches im Buch ist zu sehr aus der Tendenz, zu wenig aus Erzählerfreude geboren, was, mit dem ungenügend überlegten Grundriß, allerlei Widersprüche und Schwächen verursacht.

Aber auf dem ihm bekannten Boden ist er häufig von schlagender Naturwahrheit. So fühlbar ihm der Sinn für die äußere Erscheinung der Landschaft und der Menschen abgeht, er dringt auf den Grund der Seele. Er hat das Dorfleben nicht studiert, um es zu schildern; er schildert es, weil es ihn auf Herz und Nägel brannte. Mit ein paar Strichen bietet er Ausschnitte aus dem Dorf oder umreißt eine Figur. Er führt einen Dialog meisterlich, weil er ihn den Dörflern ablauscht. In die Wirklichkeit hinein weiß er sinngemäß und lebendig, zuweilen ergreifend zu erfinden. Erschütternd ist das Sterbelager der Mutter des Hübeliruedi; wehmütige Poesie umwittert das Kind des Selbstmörders. Zu dem komplizierten Charakter des Pfarrers hat er sich selbst Modell gestanden. Doch die runde, lebenswarme Gestalt der Gertrud, die tüchtige, tapfere, gottesfürchtige Hausfrau, die liebreiche, kluge Ehefrau und Mutter schuf er, mochte ihm vielleicht auch diese oder jene unter seinen Bekannten vorschweben, aus seinem Innern. Die schweizerische Literatur hat vorher nichts Ähnliches besessen, die deutsche erst an den Frauengestalten im Götz und Werther.

Die unsterbliche Seele des Werkes ist die innige, rührende Menschenliebe, nicht die eines weltunläufigen Schwärmers, der sich auf seiner Schreibkammer unmögliche Ideale zusammenträumt, sondern eines Mannes, der das Volk kannte. Er durfte sagen, es habe sich ihm gezeigt wie keinem sonst, und er habe gelitten, was das Volk litt. Ihn beseelte und beseligte der Glaube an das Gute, besonders an das Gute bei den Elenden, Armen und Verlassenen. Darum glaubte er an die Heilung bodenloser Übelstände.

Seine Ideale sind ewig; denn sie heißen Familienglück und Erziehung. —

Das 18. Jahrhundert bescherte der Schweiz zwei lyrische Sammlungen von Wert. Beide sind von bescheidenem Umfang. Beide rühren von Dichtern her, die früh verstummten. Die eine bedeutet das Wiederaufblühen der echten Poesie zwischen Jura und Alpen und, wie Goethe urteilt, den Anfang einer nationalen Poesie überhaupt. Es sind die Gedichte Hallers, die 1732 erschienen. Das andere Bändchen brachte der Ausgang des Jahrhunderts. Es enthält die Gedichte des Graubündners

Johann Gaudenz v. Salis-Seewis,

die sein Freund Matthisson 1793 herausgab, zu einer Zeit, wo Hallers ernste Worte zu verklingen begannen. Dieser hatte einen neuen Ton gefunden und neuen Weg gebrochen. Salis teilt Pfad und Klang mit Zeitgenossen.

Das Jahr 1793 brachte ihm außer dem Liederbüchlein und dem eigenen Herd die Lösung vom Fremddienst. Er war nämlich, noch nicht siebzehnjährig, 1779 in die Schweizer Garde zu Paris eingetreten, 1786 Hauptmann in Rouen geworden und hatte 1792 kurze Frist unter dem Banner der fränkischen Republik gestanden. Um die Jahrhundertwende trieben ihn politische Wirren und kriegerische Zeitläufte aus der Heimat und nötigten ihm die Bürde eines Generalstabschefs der helvetischen Armee auf, mit der er 1799 die Schlachten bei Frauenfeld und Zürich mitmachte. Nach Bünden 1803 zurückgekehrt, diente er seinem Heimatkanton in verschiedenen hohen Stellungen bis zu seinem Tode (1834).

Während Lavater unter die Bannerträger der Stürmer und Dränger gehört und Pestalozzi unter ihnen als einer der bedeutendsten schreitet, wandert Salis in der Nachhut jener lyrischen Verbündeten von Sturm und Drang, die sich in Göttingen zusammentaten und unter dem Namen „Der Hainbund" in der Literatur bekannt sind. Die Mitglieder dieses studentischen Kränzchens übernahmen von Klopstock das vaterländische und religiöse Element. Den verschwommenen Freiheitsdrang, den Widerwillen gegen die Kulturauswüchse und die Sehnsucht nach einfachen, natürlichen Verhältnissen teilten sie mit Sturm und Drang. Das Besondere aber war, daß sie die Errungenschaften der genialen Klopstockschen Lyrik im schlichten, volksmäßigen Lied zu verwenden trachteten, wobei sie einfache ländliche Milieus bevorzugten und, gemäß dem Vorgang ihres Meisters, die Vertiefung auf und durch landschaftlichen Hintergrund erstrebten.

Unter den Hainbündlern war Hölty die eigenartigste und einheitlichste Liederbegabung. Matthisson und Salis sind seine Schüler. Sie besitzen Zwillingsähnlichkeiten, wie sie unter gleichaltrigen Zeitgenossen, die doch Anspruch auf künstlerische Individualität erheben dürfen, sich schwerlich wiederholen. Aber zwischen den auch durch lebenslange Freundschaft Verbundenen besteht ein durchgreifender Unterschied: Matthisson hat, ohne

starken inneren Anteil, die wehmütige Sentimentalität Höltys salonmäßig und modehaft gemacht, indem er ihr ein gewisses Teil Glanz und Fülle verlieh. Salis dagegen hat sie noch einmal gelebt, seinem Schicksal und seiner Anlage gemäß.

Der Grund seines Wesens ist Ernst und Wehmut und gedämpfte Melancholie der erlesenste Reiz seiner Seele. Dichten heißt ihm wehmütige Gefühle ausströmen, schwermütig zurück oder vorwärts sinnen. Er preist an seiner Braut und Gattin:

Der Schwestern (Grazien) jüngste drückte den dunkeln Kranz
Von Sinnviolen sanfter Melancholie
Ihr auf die Stirne, traurig lächelnd
Und mit dem zärtlichsten Blick der Weihe.

Der leiseste Hauch von Humor oder auch nur Schalkheit fehlt ihm. Mehrfach erhebt er die ländlichen Freuden der Jahreszeiten und gedenkt verschiedentlich seiner sonnigen Jugend; allein diese heitern Motive geraten ihm nicht sonderlich. Seine Phantasie sucht Sehnsucht, schwermütiges Erinnern, Herbstwehmut, Abendmelancholie, Grab und Vergänglichkeit. In den Kahn seines Lebens steigt zugleich mit der Ergebung die süßlächelnde Melancholie, verklärten Schmerz in trüben Zügen („Ergebung").

Wie bei Hölty das schwermütig-sentimentale Element, das von Young, Klopstock und Ossian auf ihn einströmt, eigenartig gefärbt wird durch die sichere Aussicht auf einen frühen Tod, so zeichnete das Schicksal in weichen Schattenstimmungen des Graubündners bestimmende Linien. Der Solddienst in Frankreich weckte und nährte das Heimweh. Nie hat es rührender geklungen als im „Lied eines Landmanns in der Fremde". Und die Trennung von der Heimat steigerte die Sehnsucht nach der Geliebten. Ihr sang er in der Ferne die empfundenen Strophen:

Aus umstürmten Lindenzweigen
Rieselt welkes Laub herab,
Und gebleichte Gräser beugen
Sich auf ihr bestimmtes Grab.

Freundin! wankt im Abendwinde,
Bald auch Gras auf meiner Gruft,
Schwärmt das Laub um ihre Linde
Ruhelos in feuchter Luft,

Wenn schon meine Rasenstelle
Nur dein welker Kranz noch ziert,
Und auf Lethes leiser Welle
Sich mein Nebelbild verliert:

Lausche dann! Im Blätterschauer
Wird es dir vernehmlich wehn:
Jenseits schwindet alle Trauer;
Treue wird sich wiedersehn!
(„Der Herbstabend.")

Ländliche Szenen und Landschaftsbilder, die er mit Einzel-

zügen, namentlich mit botanischen, ausstattet, standen ihm, der selber auf dem Lande aufgewachsen war, reichlich zu Gebote. Aber es zeichnet die Grenze seines Vermögens, so wie seine Abhängigkeit von Vorbildern, daß er dem reichen Reiz des heimischen Bodens, der Schönheit mit ernster Kraft verbindet, kaum etwas abgewann, sondern in den Schwermutslandschaften verharrte, wie Hölty und andere Poeten der norddeutschen Ebene sie gesehen und für ihre Zwecke zurechtkomponiert hatten.

Salis hat das ohnehin enge Genre durch neue Motive und Stimmungen nur wenig bereichert. Doch er hob es, indem er darin sein männliches, schlichtes, adliges Bild ausprägte. So geschieht es, daß uns einige seiner Gedichte noch heute so sympathisch anmuten, wie sie vor Menschenaltern seine Zeitgenossen berührten.

Als Salis' Lieder erschienen, war Hölty, dem sie nachklangen, schon bald zwanzig Jahre tot, war der Hainbund ebenso lange aufgelöst. Sturm und Drang war längst verbraust. Goethes Iphigenie, Egmont und Tasso warfen ihren verklärten Schein in die Welt, Don Karlos verriet die gewaltigen Wandlungen in Schillers Seele. Und schon stand die Stunde vor der Türe, die beiden Großen in einer Freundschaft zu verbinden, die alle neun Musen segneten.

Der Bund der Dichterfürsten schlug, weil Goethe seinem Freunde die in den Urkantonen gesammelten Studien einhändigte, jenem Werke am meisten zum Vorteil aus, das wie kein anderes die Schweiz verherrlicht und ihr zum unverlierbaren Schatze gedieh, nämlich Schillers Wilhelm Tell.

Die Schweiz selber jedoch hat damals ziemlich brach gelegen. Sie hat keinen Anteil an der deutschen klassischen Literatur gehabt, wie sie auch nur bescheiden sich an Sturm und Drang beteiligte. Während der langen Frist von „Lienhard und Gertrud" bis zu Jeremias Gotthelfs „Bauernspiegel" — es sind rund sechzig Jahre — hat sie außer Salis' zarten Gedichten fast nichts von wirklichem poetischem Wert gezeitigt. Kaum daß sie auf dem Gebiete des mundartlichen Liedes einige dank den glücklichen Weisen bis heute frisch gebliebene Blüten trieb, nämlich die Lieder des Berners Gottlieb Jakob Kuhn.

Die verschlossenen Städtchen in der Schweiz „mit ihren Gewohnheiten und Gesetzen, ihren Fraubasereien und Philistereien", die den jugendlichen Goethe so sehr anwiderten, hatten vorder-

hand ihre künstlerische und poetische Zeugekraft erschöpft und versagten einer irgend freien Entwicklung den Raum. Auch die größern deutschen Städte vermochten damals einem Dichter keine Existenz zu bieten. Goethe wußte, warum er aus Frankfurt an einen kleinen Hof flüchtete. Von unsern Klassikern standen fünf in Fürstendienst; selbst Lessing, der unabhängigste und ungebärdigste, mußte sich schließlich dazu bequemen. Klopstock lebte und starb freilich im freien Hamburg — aber mit einer Pension des dänischen Königs und mit einer des Markgrafen von Baden-Durlach.

In der Schweiz fehlte eine solche Zuflucht: 1798 zertrümmerten die Brigaden der fränkischen Republik den morschen Staatenbund der alten Eidgenossenschaft, worauf österreichische und russische Heere eindrangen, um ihnen den Raub abzujagen, den sie indes behaupteten. Die Vorrechte der regierenden Geschlechter und der Städte wurden abgeschafft, die Aristokratien weggefegt. Nicht nur ihre, wenn auch nicht sehr intensive, Kultur und ihr Wohlstand erlitten schwere Einbuße, dem ganzen Lande schlugen Plünderung und Verheerung unsägliche Wunden. Bis zum Sturze Napoleons hörten die Drangsale und schmerzlichen Zuckungen nicht auf. Als dann in Europa die Restauration die Oberhand gewann, gelangten auch in der Schweiz die Anhänger der alten Ordnung teilweise wieder ans Ruder, ohne sich indessen dauernd zu behaupten, da die Freunde der Volkssouveränität 1830 den Sieg errangen. Auch jetzt stellten sich Ruhe und Ausgleich nicht ein, weil die Unterlegenen das Verlorene wieder zu erreichen trachteten, während die fortschrittlich Gesinnten die Umwandlung des alten Staatenbundes in einen Bundesstaat anstrebten. Die Gegensätze trieben zum Bürgerkrieg, nach dessen rascher Stillung die staatliche Einheit und dauernder Friede errungen wurde.

Ein halbes Jahrhundert lang also, vom Einsturz der alten Eidgenossenschaft (1798) bis zur Errichtung der neuen (1848), befehdeten sich die politischen Leidenschaften in der Schweiz. Sie erfrischten, verjüngten und bewahrten die kleinen städtischen und staatlichen Gebilde vor Stillstand und Verrottung. Allein sie verzehrten den Hauptteil der Seelenkräfte des Landes, das überdies, da es die Nachwehen der Kriegsjahre lange nicht verwand, für Kunst und Literatur wenig übrig behielt.

So fügte es sich, daß jene tiefe und weitgreifende Strömung, die um die Jahrhundertwende in Deutschland Macht gewann,

daß die Romantik unter den Schweizern nur wenig Anklang und Pflege fand.

Die Romantik suchte das Gefühl aufzulockern, zu vertiefen, die Phantasie auf neue Pfade zu führen; sie erstrebte neue Gefühlswerte, neue Reize, Töne, Farben, Stimmungen; sie griff, um ihre etwas magere Stoffwelt zu bereichern, nach den Gütern der Weltliteratur, wie nach den Horten des eigenen Volkes, nach Märchen, Sagen und Volkslied; sie strebte danach, die Vergangenheit des Vaterlandes dichterisch zu verwerten; und sie löste schließlich die Welt und sich selbst in ein Spiel von Ironie, Witz und Satire auf.

In der Schweiz beschränkte man sich wesentlich auf die poetische Darstellung geschichtlicher Vorgänge oder schob frei erfundene um Jahrhunderte zurück. Dieser Art hatte der Geschichtschreiber Johannes v. Müller vorgearbeitet, dessen vielfach verklärende Auffassung der alten Eidgenossen und ihrer Taten die Haltung von Schillers Wilhelm Tell fühlbar bestimmte. So recht auf die Bahn gebracht aber wurde diese Gattung durch Walter Scotts historische Romane, die freilich weder Heinrich Zschokke erreichte, noch der liebenswürdig gemütliche Martin Usteri, den mehr als Dichterbedürfnis die Lust leitete, geschichtliche und antiquarische Kenntnisse vorzulegen. Neben solchen Erzählungen florierten allenthalben Balladen und Romanzen, die, zuweilen Schiller, meist aber Uhland nacheifernd, vaterländische Geschichte und Sage sich nutzbar machten.

Inzwischen hatten gerade zur Zeit, als die Romantik in Deutschland erwachte, zwei Schweizer die Wege betreten, auf denen Pestalozzi gewandelt war. Sie suchten die Wirklichkeit, sie suchten aus ihr einigermaßen Kunst und sogar ein wenig Poesie zu machen. Der eine ist Ulrich Hegner (1759—1840), der andere David Heß (1770—1843).

Hegner stammte aus einer alten Winterthurer Familie. Er absolvierte medizinische Studien, die er niemals praktisch anwandte, war zwölf Jahre lang Landschreiber von Kyburg und etliche Jahre Kantonsrichter der Helvetik in Zürich. Aber seine Neigung zog ihn zur bildenden Kunst und zur Poesie. Er war ein gründlicher Denker, ein unermüdlicher, scharfäugiger, unbestechlicher Beobachter. Mit genauen, sorgfältigen Strichen strebte er danach, die Wirklichkeit wiederzugeben. Das vollbrachte er gewissenhaft und tüchtig, mit geläutertem Geschmack und befliß

sich einer klaren, an Goethe geschulten Schreibart. Doch ihm fehlen Blutwärme, Kraft und Leidenschaft, fast gänzlich die Erfindung und die eigentliche Lust am Fabulieren. Es ist ihm weniger darum zu tun, ein psychologisches Motiv einzukleiden und zu entwickeln, als einen oder eine Kette von Ausschnitten aus dem Leben zu bieten. Er will weniger dichten, als Gesehenes wiedergeben. Lust und Vermögen wiesen ihn zum Porträt und zur Schilderung von Landschaften, Reisen, Zuständen und tatsächlichen Begebenheiten. Er schrieb eine für seine Zeit vortreffliche Monographie über den jüngeren Holbein und entwarf ein scharfes, sprechendes Bildnis Lavaters. Er beschrieb seine französische Reise: „Auch ich war in Paris" (1801). Von diesen Grenzgebieten aus setzte er den Fuß zaudernd in das Reich der Poesie selbst. Der erste Teil seines ziemlich viel gelesenen Romans „Die Molkenkur" (1812) verbindet die sorgfältige Charakteristik eines hypochondrischen norddeutschen Obersten mit der Schilderung von Land und Leuten im Appenzell und des Kurlebens in Gais; der zweite verliert, weil er mehr von der Wirklichkeit abrückt und auf den beliebten Romangeleisen wandelt. Zu der anderen Erzählung „Salys Revolutionstage" (1798 entstanden, erst 1814 gedruckt) bemerkt Hegner selbst: „Nur ein Bild der Zeit wollte ich geben, Denkwürdigkeiten, nicht eine Geschichte." Dieses Zeitbildchen hat er übrigens mit veralteten, höchst fragwürdigen Romanerfindungen durchflochten, die von der anschaulichen Wirklichkeit seltsam genug abstechen. Wenn er hinzufügt, er habe eine Fortsetzung der Erzählung vermieden, weil er List, Rache, Selbstsucht, Verfolgung und Gewalttat nicht zu schildern vermocht habe, so markiert er die Grenzen seiner Begabung und seines Temperamentes, die indessen das ihnen Zusagende doch mit reiner Kunst erfassen und ihm die individuellen Züge seines interessanten Geistes aufprägen.

Sein Freund David Heß aus Zürich stand fast ein Jahrzehnt (bis 1796) in holländischen Kriegsdiensten und widmete den Lebensrest von annähernd einem halben Jahrhundert seinen künstlerischen und schriftstellerischen Liebhabereien. Gottfried Keller hatte nur halbwegs recht, als er ihn einen geistreichen Dilettanten nannte. Gewiß sind seine fast zahllosen Zeichnungen und Bildchen dilettantisch, weil die Ausführung den zuweilen trefflichen Einfällen nicht gerecht wird; gewiß sind seine Verse wesentlich Dilettantenwerk und seine wenigen Erzählungen nicht

erheblich. Allein ihm gebührt die Meisterschaft in der kulturhistorischen Schilderung, im Porträt und in der Biographie. Die kulturhistorische Arbeit ist „Die Badenfahrt" (1818), ein reiches, unterhaltsames Buch, Kurleben und Treiben zu Baden im Aargau um die Wende des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts und in früheren Zeiten schildernd, dazu ausgestattet mit einer Fülle von Rückblicken und Exkursen. Das Porträt zeichnet den originellen Salomon Landolt (1820) und leiht ihm einen solchen Reichtum von Einzelzügen, daß, Goethes Selbstbildnis ausgenommen, in der deutschen Literatur vorher kaum ein Kopf so sprechend und reich herausgearbeitet war. Die Krone seiner schriftstellerischen Leistung bedeutet das Doppellebensbild des Johann Caspar Schweizer und seiner Gattin Anna Magdalena Heß. Die spannende, reiche Handlung ist wohlberechnet in ein halbes hundert Kapitel abgeteilt und wahr, klar, sachlich und doch teilnehmend erzählt, wie es denn für Heß fraglos ein unschätzbarer Vorteil war, daß er das Ehepaar persönlich kannte. Die Vorzüge des Stoffes und der Kunstarbeit gehen in einem Maße zusammen, daß das Buch unter den deutschen Biographien nicht viele über sich haben wird. Übrigens hat es seiner Wertung Eintrag getan, daß Heß es zu Lebzeiten unter Verschluß behielt und daß es erst reichlich sechzig Jahre nach seiner Niederschrift unverkürzt zum Abdruck gelangte (1884).

Zuletzt ging Heß daran, sein eigenes Porträt und sein Leben zu zeichnen, gedieh aber altershalber nicht über die Anfänge hinaus. Die Darstellung erreicht eine Höhe, die ihn so recht als einen der unmittelbaren Vorläufer Gottfried Kellers erscheinen läßt. Der durch Goethes Schule gegangene, aber individuell gefärbte, durch erlesene Würzen der Mundart und des älteren Deutsch gekräftigte Stil, die Mischung des Idyllischen mit dem kleinstädtisch Barocken und die Erzählergabe des feinen und gemütlich gehaltvollen Mannes verleihen einzelnen Partien dieses Bruchstücks ein Aussehen und Ansehen, als stammten sie aus dem Grünen Heinrich oder den Seldwylern.

Heß ist beweglicher, farbiger, wärmer, temperamentvoller und merklich bodenständiger als Hegner. Beide sind sie Kinder und Träger der kleinstädtischen, etwas zopfigen Kultur, wie sie das achtzehnte Jahrhundert in den ruhigen und ziemlich engen Verhältnissen entwickelte. Zugleich aber sind sie, weil sie aus dem etwas selbstgefällig Nichtigen, aus dem etwas spielerisch

Gehaltlosen dieses Wesens heraus und an die Wirklichkeit und das Leben zu gelangen suchten, Pfadbrecher und Schrittmacher des Realismus.

Noch lebten sie, als, von ihnen schwerlich mehr wahrgenommen, eine überragende Gestalt unter die Schweizer Dichter trat und das, was sie fast zagend anstrebten, mit Kraft und Kühnheit erfüllte. Das ist

Jeremias Gotthelf,

das größte epische Talent, welches seit langer Zeit und vielleicht für lange Zeit lebte, ein großes episches Genie, urteilt Gottfried Keller. „Die tiefe und großartige Einfachheit Gotthelfs, welche in neuester Gegenwart wahr ist und zugleich so ursprünglich, daß sie an das gebärende und maßgebende Altertum erinnert, an die Dichter anderer Jahrtausende, erreicht keiner." In der Tat übertrifft er an ursprünglicher, aus dem Vollen schöpfender Kraft und Fülle alle Schweizer vor ihm, so sehr er gerade einer Reihe der bedeutendsten ähnlich sieht, einem Wittenweiler, einem Niklaus Manuel, einem Pestalozzi, deren bodenständige Realistik er steigert und vertieft. Denn er ist ein urwüchsiger Realist, ein Naturalist, so sehr, daß man ihn als den Vater des Naturalismus in der deutschen Literatur bezeichnet hat.

Er besitzt eine erstaunliche, nie versagende Kenntnis des Milieus, in dem sich seine Figuren bewegen. Er weiß im stattlichen Bauernhaus wie in der armseligen Hütte des Taglöhners Bescheid über alles und jedes Gerät, über jeden Nagel vom First bis herunter in den Keller; er kennt sich aus im Stall wie ein erfahrener Bauer oder geriebener Viehhändler; er kennt die Kleidung der Männer und Frauen bis ins einzelne; ihm ist der bäuerliche Betrieb mit allem, was drum und dran hängt, so genau bekannt, als ob er immer den Pflug geführt, gemäht oder gedroschen hätte; jede Pflanze und jeder Schritt und Tritt im Garten, im Gemüseland, in Feld und Wald ist ihm vertraut. Und dann — er kennt durch und durch die Bauersame herauf vom hungrigen Hüterbuben bis zum größten der Dorfmagnaten, von der verhudelten Magd bis zur behäbigen Herrin des stolzen Hofes. Jeden Augenblick ist ihm gegenwärtig, wie sie es daheim, auf dem Markt, im Wirtshaus treiben.

Diese ungewöhnlichen Einblicke erleichterten ihm sein Leben. Albert Bitzius — so war sein eigentlicher Name — wurde den 4. Oktober 1797 in Murten geboren aus altem Berner Geschlecht. Im Jahre 1804 kam sein Vater als Pfarrer nach dem stattlichen, zwischen Solothurn und Burgdorf gelegenen Dorf Utzenstorf, wo der Junge, da ein beträchtliches Stück Land zur Pfarrei gehörte, die Landwirtschaft gründlich kennen lernte. Nach dem Besuch des Gymnasiums und der Akademie seiner Vaterstadt Bern 1820 ordiniert und sofort bei seinem Vater als Vikar angestellt, bezog er doch 1821 für ein Jahr die Göttinger Hochschule, um seine Studien zu erweitern. Nach Utzenstorf zurückgekehrt, nahm er sich besonders der Schule an, so daß er sich, weil er oft tagelang selbst Unterricht erteilte, eine gründliche Erfahrung auf dem Gebiete des Primarschulwesens aneignete. 1831 wurde er Vikar, 1832 Pfarrer zu Lützelflüh im Emmental. Zu den nicht geringen werktätigen Mühewaltungen seines Seelsorgeramtes gesellte sich seit 1836 eine reiche poetische Produktion. Er starb den 22. Oktober 1854.

Trotz der beinahe unvergleichlichen und früh erworbenen Kenntnis der Welt, die er poetisch darstellt, und trotz der Fülle der mannigfaltigen und leichten Hervorbringung, die sozusagen ohne Pause und Stockungen vor sich ging, rückte er doch hart an die Vierzig heran, ehe er zum erstenmal die Feder ansetzte. Den über sein unvermutetes Schriftstellertum verblüfften Freunden erklärte er sich folgendermaßen:

„Keinem Menschen ist es weniger in Sinn gekommen, sich einen Weg machen zu wollen. Hingegen sprudelte in mir eine bedeutende Tatkraft. Wo ich zugriff, mußte etwas gehen. Ich wurde von allen Seiten gelästert, niedergehalten, konnte nirgends ein freies Tun sprudeln lassen, konnte nicht einmal ordentlich ausreiten. Hätte ich alle zwei Tage einen Ritt tun können, ich hätte nie geschrieben. Begreife nun, daß ein wildes Leben in mir wogte, von dem niemand eine Ahnung hatte. Dieses Leben mußte sich entweder aufzehren oder losbrechen auf irgendeine Weise. Es tat es in der Schrift. Und daß es nun ein förmliches Losbrechen einer lang verhaltenen Kraft, ich möchte sagen, der Ausbruch eines Bergsees ist, das bedenkt man natürlich nicht. Du wirst vielleicht lachen über meine Klagen über Unterdrückung, aber sieh, erst jetzt fällt mir so recht auf, Jeremias (der Held im „Bauernspiegel") und Käser (der Held in „Leiden und Freuden eines Schulmeisters") sind unterdrückte Naturen. Der eine schlägt sich frei, der andere kann es nicht. Und dieser Zug, die Helden auf diese Weise zu zeichnen, bezeichnet mehr oder weniger die innere Lage

des Schriftstellers." — „Meine glücklichste Gabe war eine negative, nämlich Mangel an Ehrgeiz. Ich wollte nichts werden, strebte keine sog. Stellung in der Welt an, aber was Gott mir zu schaffen vorlegte, arbeitete ich frisch vorweg und fragte nicht: was trägt es ein? oder was sagt die Welt? Eine fast kindische, aber jedenfalls gutmütige Rücksichtslosigkeit war mir angeboren . . . So kam ich zum Schreiben, ohne alle Vorbereitung und ohne daran zu denken, eigentlich Schriftsteller zu werden, Volksschriftsteller. Aber das Armenwesen, die Schule stunden in Frage."

Den eigentlichen Grund seiner schriftstellerischen Verspätung berührt er nicht, weil er ihm wohl niemals zu Bewußtsein kam. Er lag in den unaufhörlichen, leidenschaftlichen Parteifehden, die das, zumal in Bern, an und für sich dürftige Interesse an der Literatur fast völlig erstickten. Gotthelf rechnet kaum, wenigstens anfangs nicht, mit einem literarischen Publikum und auf ein solches. Für die Bauern, namentlich für die des Emmentals, will er schreiben, den Mißständen auf dem Lande will er entgegenwirken. Obgleich er aus altem Stadtgeschlecht stammt und zehn Jahre, darunter anderthalb als Vikar, in Bern verbracht hat, so faßt er doch die Städter als Leser kaum ins Auge. Die oberen Stände, die ehemals regierenden und immer noch und immer wieder dem Regiment nachtrachtenden, läßt er in seiner Darstellung aus dem Spiel. Er ist freisinnig und für die Abschaffung der aristokratischen Vorrechte. Aber er zieht heftig zu Felde gegen gewisse Auswüchse und Vertreter des Radikalismus, wobei er, wenigstens in den letzten fünf Jahren seines Lebens, nur zu oft zum leidenschaftlichen Schimpfer wird. Er wirft sich, wenn er einmal aus seinem bäuerlichen Revier herausgeht, auf die verkommenen städtischen Wühler und abgebrannten Winkeladvokaten mit ihren Spießgesellen. Nach seinem Gefühl haust in den Kleinstädten — auch Bern war damals wesentlich noch eine Landstadt — ein lumpiger Liberalismus mit aufklärerischer Gottlosigkeit. Gotthelf spottet über die Kleinstadt und ihre Lumpenbagage, wie der Bauer, nicht wie der Großstädter über sie spottet. Es ist eine artige Ironie, daß Gotthelfs Name zuerst in dem bösen Berlin zu vollen Ehren kam, während dreißig Jahre nach seinem Tode das größte Blatt des Emmentals eine seiner umfänglicheren Erzählungen der Bauersame unter neuem Titel anonym als etwas Neues vorsetzte.

Seine Schöpfungen sind auf seine Leserwelt eingestellt. Nicht aus Berechnung. Er schloß oder suchte keine Kompromisse. Es

war sein Bedürfnis, seine Natur. Er wollte nicht Kunst machen; er wollte dem Bösen wehren und das Gute fördern. Weil ihm die Stimme in der Lützelflüher Dorfkirche zu wenig weit trug, tauchte er die Feder ein. Der Pfarrer, der eifernde, der kämpfende, macht allenthalben seine Rechte geltend und bricht in die Gärten der Poesie ein. Er schiebt häufig umfängliche Stücke aus seinen Predigten ein, die manchenorts originell und kräftig sind, die aber, ganz abgesehen davon, daß sie nicht hergehören und der Handlung sich breitspurig in den Weg stellen, einem geläuterten Geschmack widerstehen, eben weil sie den Bauern von anno dazumal behagten oder behagen sollten. Er winkt mit dem Zaunpfahl und stürmt gegen Freigeister und Radikale an. Die Tendenz ist häufig nicht bloß robust, sie ist hanebüchen. Doch die Tendenz trägt ihn und befeuert ihn, wie sie ihm zuerst und stets erneut die Feder in die Hand nötigte. Er ist wie Pestalozzi, mit dessen Zielpunkten und Absichten die seinen sich fast überall deckten, ein Lehrer der Irregeleiteten, ein Tröster der Verkürzten, ein Anwalt der Armen, ein Helfer der Unterdrückten, ein Freund der Schule, ein warmherziger Sozialreformer.

Gotthelfs Kunst wächst weit über diejenige Pestalozzis hinaus. Er zimmert fest und sicher, je nach dem Motiv, das er zu beherbergen gedenkt, ein geräumiges Romangehäuse, eine Novelle, eine Erzählung, eine Skizze, eine Anekdote. Mit gleicher Meisterschaft wirft er ein derb satirisches Zerrbild hin, wie er eine anmutige, stimmungsvolle Idylle bildet oder ein anspruchsloses Lebensläufchen schildert. Mit der unbeirrten und unbeirrbaren Selbstverständlichkeit des Könners packt er eine Schnurre, eine Sage oder ein um Jahrhunderte zurückliegendes Geschehnis, das er mit dem bäuerlichen Dasein seiner Tage ausstattet. Was er immer ergreift, er belebt es und gibt ihm Fülle. Ein leidenschaftlicher, unermüdlicher Beobachter, hat er in seinem Kreis alles gesehen und nichts vergessen, so daß er, als er zu schreiben begann, über einen erstaunlichen, unerschöpflichen Anschauungsvorrat gebot, dem der unausgesetzte Verkehr mit den Bauern immer wieder neue Schätze zuführte. Sein Aufnahmevermögen für die Erscheinungen seiner Umwelt blieb so unbegrenzt, daß er eigentlich keiner Studien bedurfte, sondern stets aus dem Vollen schöpfen konnte, was natürlich die Raschheit seiner Hervorbringung sehr begünstigte und ihm erlaubte, überall mit dem erforderlichen Reichtum an Detail zur Hand zu sein.

Dabei kam ihm nun freilich zustatten, daß das Emmental, das er vorzugsweise schildert, eine Menge geschlossener, charakteristischer Züge des Menschenschlags, seiner Einrichtungen, Gebräuche und Sitten, sowie der Landschaft aufweist, wie sie nicht so leicht ein zweites Mal sich beisammen finden dürften. Hier war der große Realist auf den richtigen und denkbar günstigsten Grund gestellt. Ferner wußte er die ausgeprägte Mundart jener eigenartigen Rasse in tausend und abertausend Fällen auszubeuten, indem er ihr nicht bloß einzelne Wendungen entnahm, sondern häufig ganze Partien, besonders Rede und Gegenrede, ja sogar ganze Werke völlig in ihr Gewand kleidete, da ihm die kräftige Lokalfarbe höher galt als die Verständlichkeit in weiteren Leserschichten.

Trotzdem der Realismus sein eigentliches Element ist und seine unerschrockene Feder vor nichts als dem Unsittlichen halt macht, so ist er doch weit davon entfernt, ein bloßer Abschreiber der Wirklichkeit zu sein, der seine Beobachtungen an irgendeinem dünnen alltäglichen Geschehnis aufreiht. Sondern er ist ein starker und ursprünglicher Erfinder. Meistens bildet er eine energische, eindrucksvolle, mit starken Gliederungen und Einschnitten versehene Fabel, die dem gewählten Motiv ausreichenden Spielraum zur Entfaltung gönnt; dann füllt und belebt er. Oder vielmehr hatte er seine Anschauungswelt derart in der Gewalt, daß er sofort mit der Ausführung begann, gewöhnlich ohne über den Plan völlig im reinen zu sein. Jede Situation ging ihm deutlich und im Schmuck aller bezeichnenden Einzelheiten auf, und vor seinem inneren Auge spiegelte sich jeder Vorgang sozusagen handgreiflich ab. Weil seine Anschauung nie versagt, zeigt er auch nirgends oder doch selten blasse, brüchige Partien.

Zu dankbaren Motiven und den Keimen solcher trieb ihn, was zum richtigen Dichter gehört, eine feine Witterung. Und da ist zu sagen, daß ihn ein günstiger Stern an seine Wohn- und Amtsstätten geführt hat. Es hatte sich nämlich unter der rassigen Emmentaler Bevölkerung, die ihre Eigenart jahrhundertelang bewahrte, ein kostbarer Schatz von Anekdoten, Sagen und Erinnerungen aufgespeichert, der völlig unbeachtet und unangebrochen geblieben war.

Auf jedem Blatte tritt Gotthelfs sicher in sich ruhende, einheitliche, urwüchsige Persönlichkeit anziehend hervor: fest, gesund, vollblütig, tatkräftig. Seiner Kraft entspringt der mannhafte,

unermüdliche Kämpfersinn, der ihn zu heftigen Angriffen veranlaßt. Doch streitet er, wenigstens bis ungefähr 1850, meistens ohne Härte und ohne Verbitterung. Denn im Grunde ist er eine heitere Natur, wie er denn einmal äußerte, er lebe nach außen ein Leben voll Kampf und Streit, nach innen aber voller Heiterkeit. Aus der Kraft sproßt sein Ernst, seine Überzeugung, seine Tiefe, das Beharren in Dingen, die er für gut und recht erfunden. Aus der gesunden Kraft erwuchs seine Derbheit, die Lust am kernig Bodenständigen; aus der gesunden Kraft und der Heiterkeit der männliche, oft drastische Humor, der ihm durchs ganze Leben treu blieb und sich seine souveränen Rechte in den Schriften häufig dicht neben dem Ergreifenden und Tragischen ertrotzt. Aus der gesunden Kraft floß das Behagen an Schönheit und Lustbarkeit der Erde, die Gotthelf, so sehr es ihn drängte, über die Menschen und ihr Tun sein eiferndes Herz auszuschütten, wahrhaftig als ein Garten erschien, dessen Freuden er dankbar genoß. Kaum ein zweiter Dichter sieht Wald, Feld und Ackerbreite so würzig erfrischend aufdampfen, sieht Hänge und Täler sonniger sich dehnen. Kaum ein zweiter auch erweckt so sehr das erquickende Gefühl, ihm sei über der Arbeit in seiner hellen Seele von Grund aus wohl gewesen, er habe lediglich die Freuden, nicht die Mühen des Schaffens erfahren.

Der aufrechte, ehrenfeste, stämmige Mann liebte das Gerade, Schlichte und Unverkünstelte und haßte das Unwahre und Ungesunde. Aufrichtig, zuverlässig und leicht aufbrausend, vom fünfzigsten Jahr an leider meist gereizt und überreizt, pflegte er mit seiner Meinung vor jedermann ungeschminkt herauszugehen. Allem Predigen und Moralisieren zum Trotz weiß er gar wohl, wie es um den Menschen und seine Gefühle bestellt ist. Von der herzbrechenden Qual bis zum sonnigen Lächeln, vom wehlichen Aufschrei bis zum unterdrückten Seufzer ist ihm alles vertraut. Seine scharfen, unbestechlichen Richteraugen sehen das Böse wie das Gute. So gerne er die vom Himmel verhängten Strafen ausmalt, er ist ohne eine Ader von Zärtelei und Sentimentalität teilnehmend und warmherzig. Den Strauchelnden will er aufrichten, den Fehlenden bessern. Der innere Mensch soll durch Arbeit und Mühsal zum rechten Ziel gelangen. Dann kommt das äußere Glück und Gedeihen, wenn auch spät, schon von selbst nach. Er ist ein echter Dichterpädagog. Darum sucht er Entwicklungen, darum zeichnet er mit Vorliebe Lebensläufe.

Ein Leben erzählt gleich sein Erstling, der „Bauernspiegel", ein Ichroman, das Leben eines Verdingbuben, eines sogenannten „Güterbuben", den die Bauern gedankenlos und herzlos ausnutzen und herumhudeln. Er wird Knecht, nimmt, nachdem ihm der Tod das Liebesglück zerstört, Handgeld in Frankreich und kehrt nach Jahr und Tag in die Heimat zurück, gereift und geläutert, aber nicht verbittert und gebrochen, so viel Schweres auch über ihn gegangen und so dunkel die Zukunft vor ihm liegt. Man hat mit Recht in dem Werk schon den ganzen Gotthelf und sein Programm erblickt, denn alle die wichtigen Verhältnisse und Schäden des Bauernlebens, die er später in ausführlichen Schöpfungen ausführlich behandelt, nimmt er hier schon in Kürze vorweg. Seine Laterne wirft in hundert dunkle Winkel der bäuerlichen Welt, deren Homer er werden sollte, grelle Lichter und stellt bodenböse Zustände sowie eine ganze Galerie von Menschen ins Licht, die so unerbaulich sind wie ihr Milieu. Die endlich in der Dichtung zum Wort gelangende Empörung über die schlimmen Mißstände, die Menge der langeher gesammelten Eindrücke und der endlich durchbrechende Schöpferdrang veranlaßten ihn, den weit mehr die Lust am Gestalten als künstlerische Einsicht leitete, zwei Motive nebeneinander und durcheinander zu lösen, die Erlebnisse des Güterbuben zu erzählen und ein Bauernpanorama zu malen. Jenes sollte eigentlich die Hauptsache sein; aber dieses dehnte sich aus, der Dichter erwehrte sich des zudringenden Stoffes so wenig, daß das Buch wirklich ein Bauernspiegel wurde, aus dem bei der Überfülle der Situationen und Figuren allerdings manches nur mit wenig Strichen umrissen hervorblickt.

Indessen ist der Gegenstand, nämlich die Schicksale des armen Schelms, so organisch entfaltet, die Erfindung stattet sie so reichlich aus, so viele Einzelheiten beleben sie; der Held und seine Umwelt drängen sich mit solcher Lebenskraft auf, das Empfinden gräbt so tief, das Traurige mischt sich derart mit dem Lieblichen, so sehr ist alles aus erster Hand und aus einem Gusse, alles so sehr aus geschlossener und markanter Persönlichkeit und urwüchsiger, selbständiger Begabung herausgeboren, daß seit einem Jahrhundert, seit Hallers Gedichten, der Schweiz nichts so Bedeutendes mehr geschenkt worden war. Tatsächlich stellt der „Bauernspiegel" den Anfang des Realismus in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts dar.

Einem andern Paria des Dorfes gehört das Buch „Leiden

und Freuden eines Schulmeisters", gleichfalls ein Ichroman, ein Gegenstück zum „Bauernspiegel" und zwei Jahre nach ihm erschienen. Kaum ein im Schuldienst Ergrauter mochte so gründlich Bescheid wissen in den Zuständen und Reformversuchen des damaligen Berner Primarschulwesens. Und gar kein Zweiter wäre imstande gewesen, aus der an und für sich nicht eben fesselnden und etwas einförmigen Materie so viel Poesie herauszuschlagen. Gotthelf hat seit dem „Bauernspiegel" manches gelernt; er steigert den Realismus und treibt alles noch plastischer heraus, indem er seine Bildkraft dem Kleinen wie dem Ansehnlichen zuteil werden läßt; er rückt den Helden wie die Haupthandlung entschieden in den Vordergrund und arbeitet, nachdem ihm das Gesetz der Kontrastwirkung aufgegangen, mit Gegenfiguren: bei aller warmfühligen Teilnahme ironisiert er den Helden ein wenig, was die erdrückende Atmosphäre erträglicher macht, und er durchleuchtet das enge und gequälte Schulmeisterdasein durch die sympathische und rührende Gestalt Mädelis, der Schulmeistersfrau. Zum erstenmal pflegt er, wie Gottfried Keller von sich bekennt, die lieblichste der Dichtersünden, „süße Frauenbilder zu erfinden, wie die bittre Erde sie nicht hegt". Denn so wahr in ihrer Mischung gütiger Weiblichkeit und klugen Verstandes diese Gestalt ist, der die schweizerische Literatur höchstens Pestalozzis Gertrud gegenüberstellen konnte, es schwebt doch, wie auch über dieser, über ihr etwas von einer vollkommeneren Welt. Gotthelf offenbart und betätigt in seinen Frauenbildern voller Schönheit, Eigenart und Tiefe jene ideale Ader, die jeder Dichter, auch der realistische, an sich tragen muß. So wahr und glaublich Mädeli scheint, hier tut Gotthelf doch einen Schritt über die Wirklichkeit hinaus, wogegen er seine Männer eher dem Gewöhnlichen annähert und anpaßt. Sein Schulmeister ist wesentlich ein etwas unbeholfener Durchschnittsmensch, freilich in seiner Unbeholfenheit und wohlmeinenden Güte so rührend und anziehend, weil einer solchen Natur die inneren und äußeren Nöte doppelt zusetzen, weil seine Wehrlosigkeit gegenüber der Härte und Roheit der Mitmenschen einen Teil seines Schicksals bildet und wahrlich nicht den kleinsten. Seine elende, sonnenlose Jugend, sein Kummer und Hunger, die nichts Romantisches und Besonderes an sich haben, spiegeln in der reichhaltigen und erschöpfenden Darstellung durch und durch das Leben. Eindringlicher und strafender als eine flammende Proklamation es vermöchte, schleudert uns diese ge-

treue, fast nüchterne Wirklichkeitswiedergabe immer von neuem das „J'accuse" entgegen, das Gotthelf zum „Bauernspiegel" und zum Schulmeisterbuch trieb.

Mitten zwischen diesen beiden Schöpfungen veranlaßte eine furchtbare Überschwemmung (13. August 1837) Gotthelf zu der kleinen Schrift „Die Wassernot im Emmental", deren einzigartige Stellung und Vorzüge Gottfried Keller bewunderte: „Wo er das Naturereignis an sich selbst zum Gegenstand epischer Darstellung macht, wie in der ‚Wassernot im Emmental', da wird es zur lebendigen Person und in seinem gewaltigen Einherbrausen eins mit der Leidenschaft der Menschen, über welche es hereinbricht, sowie überhaupt dies kleine Büchlein ein wahres Muster- und Lehrbüchlein zu nennen ist für unsere heutigen Pfuscher und Produzenten aller Art, denn es enthält in richtig und glücklich abgewogenen Gegensätzen alle Momente eines reichen Stoffes selbst mit trefflich eingestreutem, sachgemäßem Humor, und nichts fehlt als die gereinigte Sprache und das rhythmische Gewand im engern Sinne (im weitesten Sinne ist Rhythmus da in Hülle und Fülle), um das kleine Werkchen zum klassischen, mustergültigen Gedicht zu machen."

1841, ein Jahrfünft nach seinem schriftstellerischen Anfang, veröffentlichte Gotthelf „Uli der Knecht", die Krone seiner umfänglicheren Schöpfungen, die Gabe gereifter Meisterschaft.

Wieder ist es ein Lebenslauf, ein Entwicklungsroman, doch ohne Kindheitsgeschichte. Vielmehr setzt sofort das eigentliche Thema ein, das Verhältnis nämlich zwischen Herr und Knecht auf dem Lande, weshalb der ursprüngliche Titel lautete: „Wie Uli der Knecht glücklich wird, eine Gabe für Dienstboten und Meisterleute."

Um das Problem, wie ein blutarmer Knecht sich zum selbständigen Pächter hinaufringt, überzeugend und einwandfrei zu lösen, wählt Gotthelf nicht einen ungewöhnlichen Menschen zum Helden, dem Begabung und Charakter den Aufstieg erleichtern, sondern einen alltäglichen, zwar gesund und kräftig, doch wankelmütig, dem Bösen mindestens so zugänglich wie dem Guten, ohne Halt und Rückhalt, nach Art der Unerzogenen. Gleich hunderten und tausenden seines Standes arbeitet er just so viel, als nötig ist, und vertrinkt und verjubelt sein Löhnchen, da ihm Sparen nichts zu nützen scheint, weil er es doch niemals über die Stufe eines Knechtes emporbringen werde. Der Meister, der dem Unwesen eine Weile schweigend zugesehen, redet ihm, um nichts unversucht zu lassen, ehe er zur Entlassung

schreitet, in Güte zu. Er bewirkt eine Einkehr und Umkehr und beharrt auch in den Gepflogenheiten eines wohlwollenden Mentors und Ratspenders, der freilich manchen Rückfall und manche Schwankung erleben muß, bis Uli endlich zu dem zuverlässigen und tüchtigen Knecht herangedeiht, der seine Pflicht gehörig tut und seine Batzen zusammenhält. Schließlich verschafft er ihm, mehr auf den Nutzen seines Schützlings als auf den eigenen bedacht, auf dem etwas verlotterten Hof eines Vetters die Stelle eines Meisterknechts. Hier hat Uli sich in mancher widerwärtigen Probe zu bewähren, indem ihm die neidischen Knechte und Mägde alles mögliche in den Weg legen und sogar der neue Herr, mißtrauisch und in seiner Altersuntauglichkeit ärgerlich über den neuen tätigen und regierlichen Leiter, das eigene Gesinde insgeheim gegen ihn anstiftet. Doch Uli bleibt obenauf und verhilft dem Hof zur Blüte, so daß er ihm schließlich von dem gebrechlichen Meister, dessen beide Kinder mißraten sind, in Pacht gegeben wird. Nachdem er nun auch noch eine schöne, liebenswerte und von Grund aus verständige Frau bekommen hat, ist er ein gemachter Mann und Pächter, der sich sehen lassen darf.

„Uli der Knecht" eröffnet eine neue Periode in Gotthelfs Schaffen. Hatte er im „Bauernspiegel", in „Leiden und Freuden eines Schulmeisters" und in einigen darauffolgenden, weniger gewichtigen Schriften gegeißelt und unmutig wesentlich die Schattenseiten hervorgehoben, so vollzieht sich hier in ihm die Wandlung, die nach den „Räubern" und nach „Kabale und Liebe" Schiller erlebt, jene Wandlung, die den zürnenden Deristen zum Idealisten machte, wie er sich in „Don Carlos" offenbarte. Gotthelf ist hell und licht geworden, verleiht seiner Welt stellenweise ein erhöhtes, über die pure Wirklichkeit hinausreichendes Dasein und betrachtet sie mit einem gewissen Idealismus. In einigen Hauptfiguren zeichnet er Menschen mehr, wie sie sein sollten, als wie sie wirklich sind. Jeder einzelne Zug an ihnen ist echt und wahr; sein Hinaufheben in ein reineres Licht, sein Idealisieren ist durchaus das eines aufrichtigen Realisten, der sich von der Wahrheit nichts abmarkten läßt und keine falsche Linie einsetzt. Allein er wischt gewisse Schatten und Ungleichheiten der Natur weg; das gilt vom Bodenbauer Johannes, das gilt von der herrlichsten Gestalt Gotthelfs, von Dreneli, wo er Vorzüge des Leibes und des Charakters und das Süße mit einem erdkräftigen Schuß des Herben paart. Die Handlung bestreitet er mit wenigen Figuren und kontrastiert diese mit einer zwecksicheren Energie und einer Fülle, die an Shakespeare gemahnt. Das Ausgeglichene des Vortrags erleichtert er sich übrigens dadurch, daß

er auf die Ichform verzichtet, die ihn in „Leiden und Freuden eines Schulmeisters" verführt hatte, seinem Helden Worte und Ansichten in den Mund zu legen, die nicht seine, sondern nur die des Dichters sein konnten.

Die bernische Regierung wünschte von dem rasch zu Ansehen gelangten Schriftsteller ein Buch gegen Wunderdoktoren, Quacksalber und Kurpfuscher, gegen die bodenlose Unwissenheit und den haarsträubenden Aberglauben der Bauern in medizinischen Dingen. So entstand 1843 und 1844 „Annebäbi Jowäger" oder wie, um die Absicht des Werkes auszudrücken, der genaue Titel lautet: „Wie Annebäbi Jowäger haushaltet und wie es ihm mit dem Doktern geht." Es ist eine zweibändige Schöpfung, annähernd so umfänglich wie Gottfried Kellers „Grüner Heinrich". Der erste Band verdichtet die Tendenz völlig zur Handlung oder vielmehr, sie tritt hinter dem übermächtigen epischen Bedürfnis Gotthelfs fast gänzlich zurück. Die drei Jowäger Annebäbi, Hansli und Jakobli samt dem Knecht Sami und der Magd Mädi sind ein köstliches Fünfblatt, und namentlich Annebäbi wird immer ein Meisterstück reicher und schlagender Charakteristik bleiben. Und nicht minder meisterhaft, wie auf engbegrenztem, monotonem Hintergrund die ähnlichen und wesensverwandten Figuren Annebäbi und Mädi einerseits und Hansli und Sami andererseits differenziert sind. Aus der Fülle strömt Erfindung und Handlung, aus der Fülle vor allem der ungebändigte, zuweilen überwältigende Humor. Man fühlt es Gotthelf an: er will erzählen und lachen und ohne Not nicht schelten. Um so wirksamer hebt sich die lieblich rührende Gestalt Meyelis ab, an der des Dichters Herz ersichtlich hangt. Mit ihrer Heirat und Einhausung bei den Schwiegereltern hätte die Geschichte im Grunde ein wohlgewachsenes Ende. Aber nun fällt Gotthelf auf einmal der eigentliche Zweck seines Buches ein: er verlegt die Handlung ins Pfarrhaus und spinnt die Leiden und Freuden eines Landarztes und manches andere, was dazu gehört, in langen Diskussionen aus, die unter den Bauern nicht möglich waren. Obgleich diese Partien mit den hauptsächlichsten des Buches wenigstens in einen äußerlichen Zusammenhang gebracht sind und obgleich sie in ihrer Art doch nur ein wirklicher Dichter schreiben konnte, so wirken sie dennoch einigermaßen als unorganisches Anhängsel.

„Uli dem Knecht" folgte nach acht Jahren „Uli der Pächter". Es erhärtet die wahrhaft fürstliche Unerschöpflichkeit Gotthelfs,

daß die Fortsetzung dem ersten Teil kaum in etwas nachgibt und daß er, neben anderem, vorher noch zwei Werke dieses hellen Stiles schuf, „Geld und Geist" und „Käthi die Großmutter". Wenn auch weniger einheitlich als „Uli der Knecht" und ärmer an Handlung, überragt „Geld und Geist" durch Feinheit und Tiefe der Seelenereignisse alle größeren Werke Gotthelfs und atmet einen friedevollen, versöhnlichen Geist wie kaum ein zweites. „Käthi die Großmutter", ein rührendes Idyll der arbeitsamen, unverbitterten Armut, entwirft eine anziehende Seelen- und Interieurschilderung auf unansehnlicher äußerer Unterlage: „Ein altes Mütterchen mit allen mütterlichen und großmütterlichen Schwachheiten, ein verwöhnter kleiner Junge und zwei Hühner, ein weißes und ein schwarzes, das ist gleichsam die Staffage des Bildes, die Familie, um welche die Erzählung sich dreht", sagt C. Manuel, des Malers und Dichters letzter männlicher Nachfahr, den eine liebenswürdige Fügung des Schicksals zu Gotthelfs Biographen gemacht hat.

Den meisten Genuß gewähren eine Reihe der kleinen Erzählungen Gotthelfs, in denen das epische Vermögen nicht durch moralisierende Zudringlichkeiten getrübt, nicht durch Breiten geschwächt wird. Wahrhaft klassisch hat er mehrfach das Thema der Brautschau und Werbung behandelt, worin er reiche Empfindung und Humor vereinigt, Liebesglück und Familienglück aufleuchten läßt, ohne daß er eigentlich von Liebe redet, wie er denn seinen ausgesponnenen Kanzelsprüchen und Predigtbruchstücken zum Trotz tiefgehende und nachhaltige Stimmung aufbringt, indem er echt episch-substantiell alles in Anschauung und Handlung niederlegt.

Unter diesen kleineren Erzählungen steht „Elsi, die seltsame Magd" obenan. Die erzählende Literatur des neunzehnten Jahrhunderts weist kaum ein kostbareres Motiv auf. Man fühlt es der Inhaltsangabe Gottfried Kellers an, wie verlangend er die Augen darauf richtete, wie gerne er diesen Gegenstand mit seiner Kunst ausgestattet hätte:

„In der aufgärenden Zeit der neunziger Jahre (des 18. Jahrhunderts), als die französische Revolution auch die Sitten und die Verhältnisse des Schweizervolkes von Grund aus aufwühlte, in dieser Übergangszeit geht auch ein hundertjähriges Besitztum zugrunde, und der letzte der bäuerlichen Dynasten zieht als ein Lump in die Welt hinaus. Mit ihm aber verläßt, eine andere Straße ziehend, seine Tochter das verlorene

Ahnenhaus. Deren Vorfahrinnen alle gewaltet, gesorgt und geherrscht haben, geehrt im Lande, wandert die erste als Magd ihre Straße, ihr Bündelchen unter dem Arme, alle guten Eigenschaften, alles Ehrgefühl und allen Besitzesstolz der Mütter in der Brust, aber ohne Erbe und Vaterhaus, die Tochter eines Heruntergekommenen, eines Landstreichers. Daher beschließt sie in stolzem Sinne, den Namen des alten Hofs untergehen zu lassen, und niemand ist imstande, ihre Herkunft zu erfragen. Alles ihr entgegenkommende Wohlwollen, alle Liebe weist sie zurück und hält ihr Geheimnis fest verschlossen, bis der sie liebende und wieder geliebte Mann den Tod sucht in dem Feuer der andrängenden Neufranzosen, welche die alte, morsche Berner Republik mit blutiger Anstrengung über den Haufen werfen und das neurepublikanische Wesen darauf pflanzen. Im Landsturme zogen bekanntlich Greise, Weiber und Kinder gegen die Franzosen aus, und so fand es seine angemessene Begründung in diesem „historischen Hintergrunde", daß das edle Mädchen in seinem Leide mit auszog und den Geliebten im Gefecht aufsuchte, um an seiner Seite zu sterben."

Gottfried Keller leitet diese seine Inhaltsangabe mit der Bemerkung ein, die Erzählung sei durchaus wert, an innerm Gehalt Hermann und Dorothea an die Seite gesetzt zu werden. Andernorts meint er sogar, in jeder Erzählung Gotthelfs „liege an Dichte und Innigkeit das Zeug zu diesem einen so zierlich und begrenzt gebauten Epos". Aber nirgends, urteilt er, nehme Gotthelf den leisesten Anlauf zur Schönheit und Vollendung des Goetheschen Werkes und er verachte in seltenem Maße Technik, Kritik, Literaturgeschichte und Ästhetik, kurz alle künstlerische Rechenschaft. Er suchte die Wurzel aller unausgeglichenen Darstellung, der oft unerträglichen Längen, der leidenschaftlichen, kapuzinadenhaften Einflicke usw. in Gotthelfs religiöser Weltanschauung, in einer Art puritanischem Barbarismus. Der Dichter selbst schob seine Unzulänglichkeiten dem Fehlen einer literarischen Erziehung und literarischen Umgangs zu und erklärte, es sei lediglich der Instinkt, der ihm etwas gelingen lasse.

Die Verhältnisse der damaligen Schweiz und des Kantons Bern insbesondere mögen einen Teil der Schuld tragen. Die tiefgreifende Ursache von Gotthelfs Unvollkommenheiten liegt jedoch im angeborenen Mangel an Kunstsinn, wie er vielleicht nicht nur in der deutschen, sondern in der Literatur aller Kulturvölker in den Zeiten einer ausgebildeten Dichtkunst nie wieder ein Talent von dieser Größe entstellte, ein Talent, das immer wieder gewaltig und gewaltmäßig durchbricht. Bildung und Lebensumstände

verwehrten ihm den Zugang zur Literatur durchaus nicht. Er durchlief das Gymnasium und studierte in aller Form Theologie, und verschiedene literarische Elemente haben auf ihn gewirkt. Zunächst der von den Stürmern und Drängern aufgebrachte, in der Schweiz durch Pestalozzis „Lienhard und Gertrud" verkörperte Realismus; dann die von diesem selbst und anderen beeinflußten tüchtigen Erzähler Ulrich Hegner und Heinrich Zschokke. Jean Paul verstärkte seine Liebe für kleine, gedrückte Existenzen und die Neigung, sie zu vergolden. Die Romantik gab ihm den Zug nach Sage und Geschichte; Walter Scott, wohl auch Spindler und andere von dem weitwirkenden Schotten Beeinflußte lockten ihn in ihren Bann. Allerdings die besonderen, die grundmäßigen Zauber der Romantik blieben ihm, dem Realisten bis aufs Mark, völlig verschlossen. Er scheiterte an Vorwürfen, die nicht im Bereich seiner Anschauung und seines Wesens lagen. Die der vaterländischen Vergangenheit entnommenen Vorwürfe behandelte er ohne jeden geschichtlichen Sinn, entschädigt aber einigermaßen dadurch, daß er unbefangen seinen Emmentaler Bauern das Gewand früherer Jahrhunderte überwarf, wodurch er vermutlich, abgesehen von der erzielten kräftigen Wirkung, der Wahrheit näher kam als mancher, der in Archiven herumbohrt. In den sagenhaften Gebilden aber artet sein Wirklichkeitsbedürfnis zuweilen in geschmacklose Übertreibungen aus.

Realismus und Romantik standen sich bei Gotthelf unvereinbar gegenüber; in Immermanns „Oberhof", der kurze Frist nach seinem Auftreten bäuerliches Leben schilderte, lagen sie wie zwei Reiche friedlich nebeneinander. Gottfried Keller hat sie verbunden und verschmolzen. Darin liegt seine Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Literatur. Die größere, bleibende, die unvergänglich wirkende liegt im Wert seiner Werke.

Gottfried Keller

wurde den 19. Juli 1819 in Zürich geboren. Sein Vater hans Rudolf Keller (1791—1824), ein Drechslermeister, stammte von Glattfelden; die Mutter war Elisabeth Scheuchzer (1787—1864). Eigentümlicherweise zeigen Herkommen und Altersverhältnisse der Eltern des Dichters mit denjenigen des Zeitgenossen Arnold Böcklin auffallende Ähnlichkeiten; auch hier war der Vater ein vom Lande Zugewanderter und jünger als die Frau, die, wie

Kellers Mutter, einer alten Stadtfamilie entsproß. Kellers Vater, ein sympathischer, tüchtiger Mann und nicht ohne poetische Neigungen, starb früh und ließ die Frau mit den beiden Kindern in sehr beschränkten Vermögensumständen zurück. Der Knabe kam mit sechs Jahren in die Armenschule „zum Brunnenturm", dann, 1831, da ihm als einem Nichtbürger das Gymnasium verschlossen blieb, in das sogenannte Landknabeninstitut und im Frühjahr 1833 in die Industrieschule, aus der ihn nach fünf Vierteljahren der Unverstand seiner Lehrer ausstieß. Er entschloß sich zur Landschaftsmalerei, wobei sein Unstern es fügte, daß der erste Lehrer beinahe nichts konnte, der zweite, ein wirklicher Künstler, in dessen Hände er 1837 geriet, unheilbarer Geisteskrankheit anheimfiel. In München, wohin er sich im Mai 1840 gewandt, fand er keinen eigentlichen Unterricht. Von der Not vertrieben, kehrte er nach drei Jahren als ein Gescheiterter heim, der zu wenig technisch geschult war und wohl auch zu wenig Talent besaß, um sich aus seiner trübseligen Lage herauszureißen. Erlösung und entscheidende Lebenswende brachte der plötzliche Durchbruch der Lyrik. 1846 erschienen die „Gedichte", nachdem er, von A. L. Follen beraten und gefördert, schon vorher in dem in Winterthur herausgegebenen Deutschen Taschenbuch eine stattliche Reihe davon veröffentlicht hatte. Das schmerzliche Gefühl der ungenügenden Bildung drängte ihn nach den Hörsälen einer Universität, und so ging er 1848 nach Heidelberg, wo er mit dem feinsinnigen Literarhistoriker Hettner in Verkehr geriet und maßgebende Eindrücke aus Ludwig Feuerbachs Vorträgen über das Wesen der Religion davontrug. Aus dem einen Jahr, das er für seinen deutschen Aufenthalt in Aussicht genommen, wurden sieben. Denn 1850 vertauschte er, überzeugt, nur am Orte eines großen Theaters für seine dramatischen Projekte das Zweckdienliche gewinnen zu können, Heidelberg mit Berlin, wo er, das Leben eines Hörers und freien Schriftstellers fortsetzend, mancherlei literarischen Verkehr gewann und unter Hunger und Nöten und Wirren eine harte Schule der Selbsterziehung durchmachte. „Berlin", sagt er, „hat mir viel genützt. Ich bin mit vielen Schmerzen ein ganz anderer Mensch und Literat geworden." Der dichterische Ertrag dieser schweren Zeiten war reich: 1851 erschienen die „Neuern Gedichte", 1855 der Schlußband des Romans: „Der grüne Heinrich" und schon das Jahr darauf die Novellensammlung „Die Leute von Seldwyla". Manches während des

Berliner Aufenthaltes Entworfene wurde z. T. erst nach Jahrzehnten beendet oder ausgeführt. Keller kehrte Ende 1855 als ein großer Dichter ins Vaterland zurück, aber als ein erfolgloser, so daß die Heimfahrt nur ermöglicht wurde durch eine Geldaufnahme der bedrängten Mutter und durch die Beihilfe von Freunden, die ihm auch, da seine Lage dauernd eine mißliche blieb, 1861 die Stelle eines ersten Staatsschreibers des Kantons Zürich verschafften. Er versah das Amt, das wahrlich keine Sinekure war, mit vorbildlicher Gewissenhaftigkeit. Allein der Poet verstummte während eines Jahrzehnts beinahe völlig. 1872 gab er die „Sieben Legenden", 1874 eine zweite Folge der „Leute von Seldwyla" heraus. 1876 schüttelte er die Bürde der Staatsschreiberschaft ab, um den Rest des Lebens zur Einbringung dessen zu verwenden, was noch auf seinem Acker stand. Er schloß 1877 die „Züricher Novellen" und 1880 die durchgreifende Umarbeitung des „Grünen Heinrich" ab, gab 1882 das „Sinngedicht" heraus, ein Jahr darauf die Sammlung seiner Gedichte und endlich 1886 den Roman „Martin Salander". Er starb den 15. Juli 1890.

Sein Lebensgang war schwer und ganz dazu angetan, den Zug zuweilen dorniger Herbheit zu verschärfen. Er verwand es niemals, daß der frühe Tod des Vaters ihn um die richtige Erziehung, der ungerechte Ausschluß aus der Schule um die Grundlagen der Bildung gebracht hatte, und das unfreiwillige Junggesellentum lag ihm bis ans Ende hart auf.

Er betätigte sich als Kritiker, Dramatiker, Lyriker und Epiker. Seine wenigen Rezensionen und kritischen Aufsätze befassen sich beinahe ausschließlich mit Jeremias Gotthelf. Die letzte, welche die Summe des Könnens und Wissens des hervorragenden Berners zieht, sympathisch in ihrer Verbindung von Wärme und Gerechtigkeit, wird immer ein Meisterstück tiefer Kunsteinsicht, eindringender, scharfer Zeichnung und origineller Formulierung bleiben. Sie beschließt eigentlich seine öffentliche Kritik über zeitgenössische Dichter, die er ungefähr in dem Augenblick einstellt, wo der Schluß des „Grünen Heinrich" erschien, wo er über sich selbst völlig ins klare und in den Besitz der Meisterschaft gelangt war. Später, d. h. in der zweiten Hälfte seines Lebens, schrieb er nur gelegentlich etwa noch eine Anzeige, so über die von ihm mit veranlaßte Ausgabe der Gedichte Heinrich Leutholds.

Unter seinen dramatischen Vorwürfen gedieh keiner zum Ab-

schluß. Von einem ist ein Fragment erhalten, „Therese", die Liebe von Mutter und Tochter zum nämlichen Mann behandelnd.

Gelangte der Dramatiker niemals ans Ziel, so nahm der Lyriker mit seiner ersten Publikation sofort den Platz neben Albrecht von Haller ein. Denn seit dem „Versuch Schweizerischer Gedichten" 1732 war in der Schweiz nichts Lyrisches von gleichem Werte hervorgetreten. Keller selbst fällte als bald Sechzigjähriger das ungerechte Urteil, der Band, zu frühe gesammelt (1846), habe nichts enthalten, als etwas Freiheits- und Liebeslyrik, entsprechend dem beschränkten Bildungsboden, auf dem er gewachsen. In Wahrheit ist er auffallend reich an originellen Motiven, Tönen und Zügen und verrät ein ausgesprochenes, eigenartiges Talent. Gerade eine Anzahl der vorzüglichsten Gedichte lassen sich in die Rubriken Natur, Freiheit, Liebe nicht einreihen, so „Am Sarg eines neunzigjährigen Landmanns vom Zürichsee", „Bei einer Kindesleiche", „An das Herz", „Poetentod". Man braucht übrigens bloß die beiden ersten nebeneinander zu halten, um zu gewahren, daß sie trotz des verwandten Gegenstandes — sie mögen auch als Gegenstücke entstanden sein — sich weder formell noch inhaltlich berühren, sondern selbständige Spiegelungen dieses tiefen, an Varianten reichen Geistes darstellen. Regt sich zuweilen ein noch nicht völlig durchgebildeter Geschmack, so kommt dafür dem Dichter zustatten, daß er die Technik einer Schwesterkunst, die der Malerei, schon vielfach durchgedacht und durchgeprobt hatte, als er den Pinsel an die Feder tauschte, und daß er infolgedessen gewisse Szenen und Stimmungen mit einer so sicheren und wohlberechneten Herrschaft über die Mittel aus der Natur herausholte, daß hier sein Können der genialen Anlage nichts schuldig bleibt und einige Perlen der seltensten Art schafft. So „Stille der Nacht", „Unruhe der Nacht", „Unter den Sternen".

Stille der Nacht.

Willkommen, klare Sommernacht,
Die auf betauten Fluren liegt.
Gegrüßt mir, goldne Sternenpracht,
Die spielend sich im Weltraum wiegt!

Das Urgebirge um mich her
Ist schweigend, wie mein Nachtgebet,
Weit hinter ihm hör' ich das Meer
Im Geist und wie die Brandung geht.

Ich sinne, wo in weiter Welt
Jetzt sterben mag ein Menschenkind —
Und ob vielleicht den Einzug hält
Das vielersehnte Heldenkind.

Doch wie im dunklen Erdental
Ein unergründlich Schweigen ruht,
Ich fühle mich so leicht zumal
Und wie die Welt so still und gut.

Ich höre einen Flötenton,
Den mir die Luft von Westen bringt,
Indes herauf vom Osten schon
Des Tages leise Ahnung dringt.

Der letzte leise Schmerz und Spott
Verschwindet aus des Herzens Grund;
Es ist, als tät' der alte Gott
Mir endlich seinen Namen kund.

In diesen vollendeten Schöpfungen spiegelt sich mit dem bedeutenden Dichter zugleich die bedeutende Persönlichkeit, die irgendeinem Landschaftsausschnitt besonderes Gepräge aufdrückt, namentlich in

Trübes Wetter.

Es ist ein stiller Regentag,
So weich, so ernst und doch so klar,
Wo durch den Dämmer brechen mag
Die Sonne weiß und sonderbar.

Die Hoffnung, das Verlorensein
Sind gleicher Stärke in mir wach.
Die Lebenslust, die Todespein,
Sie ziehn auf meinem Herzen Schach.

Ein wunderliches Zwielicht spielt
Beschaulich über Berg und Tal,
Natur, halb warm und halbverkühlt,
Sie lächelt noch und weint zumal.

Ich aber, mein bewußtes Ich,
Beschau das Spiel in stiller Ruh,
Und meine Seele rüstet sich
Zum Kampfe mit dem Schicksal zu.

Unvergleichlich kommen Naturbeseelung und plastische Erfindung in der Schilderung eines vom Sturm durchbrausten Waldes zum Recht, wo die geniale Staffage das Ganze hebt und krönt.

Waldlieder.

I.

Arm in Arm und Kron' an Krone steht der Eichenwald verschlungen,
Heut hat er bei guter Laune mir sein altes Lied gesungen.

Fern am Rande fing ein junges Bäumchen an sich sacht zu wiegen,
Und dann ging es immer weiter an ein Sausen, an ein Biegen;

Kam es her in mächt'gem Zuge, schwoll es an zu breiten Wogen,
Hoch sich durch die Wipfel wälzend kam die Sturmesflut gezogen.

Und nun sang und pfiff es graulich in den Kronen, in den Lüften,
Und dazwischen knarrt' und dröhnt' es unten in den Wurzelgrüften.

Manchmal schwang die höchste Eiche gellend ihren Schaft alleine,
Donnernder erscholl nur immer drauf der Chor vom ganzen Haine!

Einer wilden Meeresbrandung hat das schöne Spiel geglichen,
Alles Laub war weißlich schimmernd nach Nordosten hingestrichen.

Also streicht die alte Geige Pan der Alte laut und leise,
Unterrichtend seine Wälder in der alten Weltenweise.

In den sieben Tönen schweift er unerschöpflich auf und nieder,
In den sieben alten Tönen, die umfassen alle Lieder.

Und es lauschen still die jungen Dichter und die jungen Finken,
Kauernd in den dunklen Büschen sie die Melodien trinken.

Die politischen Lieder atmen die Leidenschaft eines überzeugten Freiheitsmannes, der, obgleich von Freiligrath und Herwegh angeregt und beeinflußt, sich energisch aus dem Gewebe der Parteischlagwörter losreißt und dem Ethisch-Tüchtigen, dem Individuell-Poetischen zustrebt. So geschah es, daß das eine dieser Gedichte, das „Lied an das Vaterland", das, im Gegensatz zu den beliebten Fanfaren der damaligen Freiheitssänger, in ein Bekenntnis der Demut ausklingt, über die veränderten Zeiten hinweg sich jung erhielt und zum Nationalsang der Schweizer emporstieg, dank allerdings auch der schönen Weise Wilhelm Baumgartners.

Die „Siebenundzwanzig Liebeslieder" ordnete Gottfried Keller zu einer Geschichte seiner zarten Jugendliebe zusammen. Das entspricht seinem epischen Bedürfnis, das ihn, wie in den Abteilungen „Feueridylle" und „Gedanken eines lebendig Begrabenen" und sonst mehrfach, zum Zyklus führt. Ein ansehnlicher Teil dieser siebenundzwanzig Gedichte sind stimmungskräftig, farbig und ausgezeichnet durch ursprüngliche Erfindung. Doch Lieder sind die wenigsten. Der gefühlsmäßige Ausdruck der Liebesempfindung war dem Lyriker Keller nur in beschränktem Maße verliehen, besonders in diesen Jugendgedichten. Das beruht vielleicht mit darauf, daß das Erlebte darin, die eigentliche Unterlage, sehr dürftig war, wie er selbst einmal klagte, weil die Geliebte, die die Neigung des Dichters (oder vielmehr des Malers) wahrscheinlich gar nicht ahnte, schon vor dem zwanzigsten Jahre starb, als er noch nicht neunzehn zählte. Wenige dieser Gedichte halten sich völlig auf gleicher Höhe. Aber es sind Partien darin, wie sie nur einem hervorragenden Dichter gelingen. Die ganze verklärte Sehnsucht nach der entschwundenen Jugend und Jugendgeliebten haucht aus der Anfangsstrophe des Gedichtes „Jugendgedenken".

Jugendgedenken.

Ich will spiegeln mich in jenen Tagen,
Die wie Lindenwipfelwehn entflohn,
Wo die Silbersaite, angeschlagen,
Klar, doch bebend gab den ersten Ton,
Der mein Leben lang,
Erst heut noch, widerklang,
Ob die Saite längst zerrissen schon.

Wo ich ohne Tugend, ohne Sünde,
Blank wie Schnee vor dieser Sonne lag,
Wo dem Kindesauge noch die Binde
Lind verbarg den blendend hellen Tag:
Du entschwundne Welt
Klingst über Wald und Feld
Hinter mir wie ferner Wachtelschlag.

Die interessanteste Gruppe in den „Neueren Gedichten", die, schon 1849 abgeschlossen, erst 1851 gedruckt wurden, ist die vom Dichter später „Alte Weisen" überschriebene: hier strebt er, offenbar auf Heines Pfaden wandelnd, das einfache, volksmäßige Lied an, das er durch eigenartige, schlagende Erfindungen individualisiert. Sonst treten Klang und Schwung merklich zurück vor der leuchtenden Plastik des zielsicheren Künstlers, der sein Formvermögen u. a. an anderthalb Dutzend Ghaselen schult, und vor dem Gehalt des vertieften Menschen: dem aus entsagender Bescheidenheit entsprungenen Verzicht auf die Unsterblichkeit der Seele leiht er ergreifenden und vielleicht den rührendsten Ausdruck, worein dieser Verzicht sich jemals gekleidet; aus unglücklicher Liebe schöpft er den Trost:

Und besser ging ich, als ich kam,
Von reinem Feuer neu getauft,
Und hätte meinen reichern Gram
Nicht um ein reiches Glück verkauft.

Und dankbar empfindet er die Herrlichkeit dieser Erde:

Es ist ein weißes Pergament
Die Zeit, und jeder schreibt
Mit seinem roten Blut darauf,
Bis ihn der Strom vertreibt.

An dich, du wunderbare Welt,
Du Schönheit ohne End,
Auch ich schreib meinen Liebesbrief
Auf dieses Pergament.

Froh bin ich, daß ich aufgeblüht
In deinem runden Kranz,
Zum Dank trüb' ich die Quelle nicht
Und lobe deinen Glanz.

In ein unvergeßliches Bild ist der Gedanke verkörpert, daß über dem Dichter, den jetzt keiner versteht und wertet, einmal der Ehre Regenbogen („des Friedens heller Bogen" änderte er später) stehen wird. Kein mitlebender Dichter verfügt über die visionäre Gestaltungskraft, die sich in der „Winternacht" zum unverlöschlichen Eindruck steigert; die besaß bloß Böcklin, der aber damals noch nicht hervorgetreten war:

Winternacht.

Nicht ein Flügelschlag ging durch die Welt,
Still und blendend lag der weiße Schnee,
Nicht ein Wölkchen hing am Sternenzelt,
Keine Welle schlug im starren See.

Aus der Tiefe stieg der Seebaum auf,
Bis sein Wipfel in dem Eis gefror;
An den Ästen klomm die Nix' herauf,
Schaute durch das grüne Eis empor.

Auf dem dünnen Glase stand ich da,
Das die schwarze Tiefe von mir schied;
Dicht ich unter meinen Füßen sah
Ihre weiße Schönheit Glied um Glied.

Mit ersticktem Jammer tastet' sie
An der harten Decke her und hin,
Ich vergeß das dunkle Antlitz nie,
Immer, immer liegt es mir im Sinn!

Mit der zweiten Sammlung, die er mit dem dreißigsten Jahre abschloß, hatte Gottfried Keller den Hauptteil seiner Lyrik erledigt. Gelegentlich entstand noch dieses und jenes, so die „Festlieder", denen nicht leicht ein anderes Volk Ähnliches zur Seite zu setzen hat; darunter gehört „Die Johannisnacht", eine kostbare Wanderung durch die jahrhundertalte Vergangenheit Zürichs, und der von Conrad Ferdinand Meyer mit Recht bewunderte „Festzug". Dann und wann überging er Älteres für die in Aussicht genommene Gesamtausgabe seiner Lyrica. Zwischen den „Züricher Novellen" und dem „Sinngedicht" gönnte er sich lange Wochen, um zum Teil seit Jahren aufgestapelte Gedichtmotive zu erledigen, darunter das wundervolle „Abendlied": „Augen, meine lieben Fensterlein."

Der Name des Erzählers lenkte die Blicke endlich auch auf den Lyriker, als er 1883 seinen gesamten Reichtum auslegte; „die unendliche Mannigfaltigkeit um einen Stamm unsterblicher Lieder ausgebreitet", wie Conrad Ferdinand Meyer sagte, eine aus hundert blanken Spiegeln hervorblickende geschlossene Persönlichkeit, ein Dichter von ursprünglicher Phantasie, die das Wirkliche unerschrocken und gesund mit dem Traum mischte, ein Dichter, der starke, wenn auch mancherorts gestaute und z. T. gedämmte volle Empfindung mit kräftigem Gehalt durchdrang und männlichen Ernst mit allen Herrlichkeiten eines zuweilen burlesken Humors verband.

Bald nach der bedrückenden Heimfahrt aus München tauchte vor Gottfried Keller der Plan eines „traurigen kleinen Romans" auf über den tragischen Abbruch einer Künstlerlaufbahn, an welcher Mutter und Sohn zugrunde gingen. „Es schwebte mir das Bild eines elegisch-lyrischen Buches vor mit heiteren Episoden und einem zypressendunkeln Schluß, wo alles begraben wurde." Also der Vorsatz, Erlebtes poetisch zu verwerten, nicht irgendeinen Vorfall oder ein Geschehnis, sondern das Schicksal mancher Jahre, das sich immer bitterer gestaltete, weil mit der Zeit die Not und zugleich die Erkenntnis wuchs: verfehltes Leben, das tragisch auszulaufen drohte, aus verfehlter Berufswahl; verfehlte Berufswahl aus unzureichendem Talent.

Aber diese tragische Künstlergeschichte entwickelte sich zum Bildungsroman vom Drei- bis Vierfachen des ursprünglich vorgesehenen Umfangs. Er war nämlich noch nicht weit gediehen, als Keller die Jugendgeschichte des Helden einlegte und bis zum Anfangspunkt des Romans führte, dessen größere Hälfte sie ausmacht. Es mochte ihn dazu der Gedanke bewegen, daß es nötig sei, den komplizierten, seltsamen Charakter des Helden schon in und durch die Kindheitserlebnisse zu zeigen und zu erklären; auch ließ sich diesen tatsächlich vielfach besonders gearteten Jugendszenen eher und mannigfaltigere Poesie abgewinnen als den Vorgängen in Malerkreisen, die andern schon häufig als Gegenstand der Darstellung gedient hatten und durch die nicht allenthalben zu umgehende Notwendigkeit, künstlerische Fragen zu erörtern, leicht ermüdeten. Und schließlich war der Dichter offenbar an der Stelle des Einschubs steckengeblieben, vom Verlangen ergriffen nach neuen Schauplätzen und Begebenheiten. Bezeichnend für dieses Stocken ist, daß er im ersten Teil, den überdies langatmige

Gespräche schwellen, zweimal den gleichen Zug braucht, daß nämlich dem jungen Schweizer auf deutschem Boden die Mütze vom Kopfe geschlagen wird.

Die während der Jahre 1878—1880 vollzogene Umarbeitung des „Grünen Heinrich" entwirrte das Verschlungene, indem sie die Selbstbiographie des Helden, d. h. die Jugendgeschichte, dem eigentlichen Roman voranstellte, die Episode also zum organischen Bestandteil des Ganzen machte, die Form der Selbsterzählung durchführte, Breiten, namentlich reflektierender Natur, tilgte, Neues einfügte und am Schluß den Helden statt ins frühe Grab in ein bescheidenes bürgerliches Amt und in freundschaftlichen Verkehr mit der aus Amerika zurückgekehrten Jugendfreundin brachte.

Die Richtlinien des Romans, die Heimstatt der Mutter, die Schulerlebnisse, das Treiben unter den Kameraden in den Gassen der altersgrauen Stadt, die Ferienaufenthalte bei den Verwandten auf dem Lande, die übelberatenen Lehrlingszeiten, die Malerabenteuer, die Hörsäle der Hochschule, Not und Kummer und die trübselige Flucht in die Heimat sind dem Leben nachgezeichnet, manches bis ins einzelne. Allein Keller, der Poesie definierte als Wirklichkeit in größerer Fülle, entwickelte die dürftigen Keime und bereicherte das Wirkliche verschwenderisch.

Zwar die Mutter ist fast ganz Porträt, obgleich sie, wie der Sohn äußerte, ein weniger geschlossener Charakter war; die rührende Gestalt der Anna entfaltete er aus der früh verstorbenen Jugendgeliebten, die im Hause seiner Mutter wohnte und mehrfach die Glattfelder Sommerferien mit ihm teilte; für Dortchen Schönfund stand eine schöne, geistreiche Dame seiner Berliner Bekanntschaft Modell, zu der ihn eine heftige Leidenschaft gepackt hatte. Aber die blühende, hinreißende Judith, das Geflecht der Liebesabenteuer, der ganze Zug scharfumrissener, origineller Gestalten, ihr Tun und Lassen und ihre Verkettung mit den Geschicken des Helden — das ist im eigentlichen Sinn erfunden oder aus irgend Belanglosem herausgesponnen, wie z. B. das arme Meretlein aus einem alten Bild. Eine Fülle des Lebens breitet sich aus, leuchtend und in tiefen Farben gemalt, oft vergoldet von lachendem, mitunter ans Tragische rührendem Humor, überschimmert von traumhaften Lichtern. Diese Welt ist volle Wahrheit, aber sie ist mehr als Wirklichkeit. Ein großer Künstler steht am Werk, Gesehenes und Erlebtes mit Gedachtem und Erdachtem

organisch zu verbinden. Er gestaltet und erzählt nicht bloß hervorragend, ein ungewöhnlicher Kunstsinn befähigt ihn auch, durch Parallelen und kontrastierende Figuren und Handlungen zu verdeutlichen. Früh hat man bewundernd bemerkt, daß die Gestalten der Anna und der Judith trotz ihrem Reichtum an besonderen Zügen zu Typen emporgehoben sind, „gedachte Bilder der Gegensätze, wie sie im erwachenden Leben des Menschen sich bestreiten", sagt Gottfried Keller.

Nicht weniger sinnreich, wenn auch weniger in die Augen springend sind Erikson und Lys als Gegensätze und Pendants zugleich zum Grünen Heinrich erfunden: obgleich stärkere Könner und gewiegtere Beherrscher der Maltechnik, die der Held nur bis zu einer gewissen Grenze sich anzueignen vermag, sind doch auch sie keine richtigen Künstler, keine starken, vollblütigen Talente, so daß die Drei verschiedene Stufen einer irgendwie wurmstichigen Künstlerschaft darstellen.

Die Romantiker bestaunten in Goethes „Wilhelm Meister" die Gabe, aus der Gegenwart Poesie zu machen, den Tag von heute sozusagen über sich hinauszurücken. Dieses Lob gebührt in hohem Maße dem „Grünen Heinrich", der durch Phantasiezutaten und Beleuchtungen die Wirklichkeit noch mehr in Poesie taucht: sein Kolorit ist glänzender, das dargestellte Leben substantieller. Auch darf, wenn man, was mit Fug und Recht geschieht, die „Lehrjahre" und den „Grünen Heinrich" nebeneinander rückt, in die Wagschale fallen, daß die äußern Geschehnisse im Werke des Schweizers nirgend in dem zuweilen fragwürdigen Sinne romanhaft sind wie etliche der „Lehrjahre". Der durchgreifende Unterschied liegt eben darin, daß Goethe eine Idee, die des Dilettantismus, oder, wenn man will, den Lebenslauf eines Dilettanten poetisch konstruierte und verdichtete, Keller dagegen ein in den Hauptsachen buchstäblich erlebtes Schicksal in Poesie auflöste. Er genoß, wie Goethe in „Dichtung und Wahrheit", die Vorteile des Autobiographen, der seinen Bau wesentlich mit dem Material äußerer und innerer Erfahrungen aufführt. Er hat den Maldilettantismus, der sein Lebensschifflein vorübergehend auf den Strand trieb, in tausend bittern Stunden kennen gelernt, während Goethe vorwiegend Betrachtungen anderer verwertete und seine dilettantischen Mißgeschicke auf dem Gebiete des Zeichnens und Malens in die Irrgänge eines Schauspielerdilettanten umsetzte. Wie er unter Wilhelm Meister häufig sich

selber meint, so stellt Mörike in seinem „Maler Nolten", dem einzigen deutschen Bildungsroman, der sich in die Nähe der „Lehrjahre" und des „Grünen Heinrich" wagen darf, eigentlich einen Dichter, d. h. sich selber dar, indem er sich in einen Maler verkleidet und ihm sein Wesen und einen Teil seiner Schicksale leiht. Allein es ist ein fühlbares Gebresten seines Werkes, daß er nicht genügend Bescheid weiß von dem Leben und Treiben der Maler, ihrer Technik, ihren Aufgaben und Problemen, um das, was ihm eigentlich vorschwebt und was er zu zeigen wünscht, deutlich genug herauszubringen.

Zum Glanz der Geschehnisse und alles Sinnfälligen überhaupt, zur Erfindungskraft, zum oft grübelnden Tiefsinn und zum wahrhaft epischen Vortrag gesellt sich im „Grünen Heinrich" eine scharfäugige, biegsame Psychologie. Namentlich besitzt Keller die Gabe, sich in die Eigenheiten der Kinderseele zu versetzen, in eine so komplizierte zumal, wie die seine war. Sein Gedächtnis erinnerte ihn an jede Stimmung und vergegenwärtigte ihm die Vorfälle mit den Besonderheiten und Begleitumständen. Eine beinahe wissenschaftliche Treue und Sorgfalt verfolgt, überlegt und entfaltet die Vorgänge im Geist und Gemüt des Kindes und stattet ihre Darstellung mit dem zweckdienlichen Vorrat schlagender, bezeichnender Einzelzüge aus. Zuweilen beleuchtet eine katonische Strenge, eine herbe Unerbittlichkeit das Innere seiner jungen Brust. Das entspringt seinem in Kunst und Leben maßgebenden Wahrheitsbedürfnis, das ihm eine irgendwie mildernde und verschönende Behandlung seiner Kinderfehler und Knabenstreiche verbot.

Die Freiheitssänger Freiligrath, Herwegh u. a. zogen Keller für kurze Zeit in ihren Bann. Vier Dichter aber hinterließen in den beiden Gedichtsammlungen und im „Grünen Heinrich" tiefe Spuren: Goethe, Jean Paul, Heine und Jeremias Gotthelf. Er bezeichnet es in seinem Roman als entscheidende und wegleitende Ereignisse, daß er, der von früh auf ein leidenschaftlicher Leser war, noch halb als Knabe die Gesamtausgabe der Werke Goethes und Jean Pauls in die Hände bekam und von der Lektüre die tiefste und nachhaltigste Wirkung empfing. Beiden hat er auf leuchtenden Ehrentafeln seinen Dank abgetragen. Er preist an Goethe, dessen Erzählerkunst er bewundernd nachfühlte und nachschuf, die klare, ruhig heitere Auffassung und Wiedergabe der Welt, wie er ihm denn später das Wort in den Mund legt: „Schön

und lehrreich war die Erde." Und er bekennt, damals, in jungen Jahren, und später, bei gesteigertem Bewußtsein, Wink und Richtung für sein künstlerisches Empfinden und Schaffen von ihm erhalten zu haben. Seinem jungen Herzen näher aber stand Jean Paul. Er singt ihm den glänzendsten, empfundensten Hymnus, der dem Vielbewunderten jemals gesungen wurde. Aber er unterdrückte ihn in der neuen Auflage des Romans, weil er dem, wie er sagte, irrigerweise daraus gezogenen Schlusse, Jean Paul habe ihn noch zu der Zeit beeinflußt, wo er am „Grünen Heinrich" schrieb, entgegentreten oder doch keinen Vorschub leisten wollte. Dennoch wird manche Naturstimmung in den ersten Gedichten (1846), manches Landschaftsbild im „Grünen Heinrich" uns an die klangvollen Worte des von ihm in der Umarbeitung umgestürzten wundersamen Epitaphs erinnern: „Vor allem die Naturschilderungen an der Hand der entfesselten Phantasie, welche berauscht über die blühende Erde schweifte und mit den Sternen spielte wie ein Kind mit Blumen, je toller, desto besser!" Nur zeichnet Keller als ein geschulter Landschafter, der allenthalben auf das bildmäßig Darstellbare zielt, in die duftigen zerflossenen Farben Jean Pauls bestimmte Linien und spannt Rahmen um die zerfahrenen Gebilde.

Was er an Dank und Kritik an Heine abzutragen wünschte, kristallisiert er in der Dichtung „Der Apotheker von Chamounix", der bedeutendsten Literatursatire nach „Atta Troll", dessen Widerklang und Gegenstück sie bildet. Durch beide Gedichtbändchen Kellers wandert der hervorragende Lyriker und Ironiker, und sein Wesen klingt mehr als einmal im „Grünen Heinrich" nach.

Setzte sich Keller mit dem Meister des Verses in den Versen einer Dichtung auseinander, so rechnete er mit Jeremias Gotthelf in jener Folge von Rezensionen ab, deren letzte seine Einwände, mehr noch seine Bewunderung unvergleichlich zum Ausdruck bringt. Der Berner nährte und stählte die realistischen Kräfte in ihm; er schärfte ihm den Blick für die Eigenheiten der Glattfelder Bauernsame; er schuf einige Erzählungen, die Keller zu dramatisieren gedachte, vor allem aber: er öffnete ihm die Augen über die Vorteile, die ein Dichter aus einem begrenzten, unverbrauchten, nach Landschaft, Sitten und Bevölkerung rassigen Stoffgebiet zieht, zunächst dadurch, daß die eine Schöpfung, so abgerundet und auf sich beruhend sie sein mag, schon durch ihre Herkunft die andern erläutert und stützt und umgekehrt.

Weil die Fügung Gottfried Keller einen solchen ergiebigen Grund und Boden versagt hatte, so geriet er auf den Gedanken, die alten Gäßchen und Giebel von Abdera, Schildburg, Lalenburg neu auf- und herzurichten zu einer Art Lumpennest. Das ist das unsterbliche Seldwyla. Es steht nirgendwo, allein es trägt die greifbaren Züge einer schweizerischen Kleinstadt. Und zwar sieht es auffallend den Städtchen bei Jeremias Gotthelf gleich, den Städtchen, wo die abgehausten Existenzen sitzen, die lumpigen Wirtshausbrüder und habenichtsigen Windbeutel, auf welche, ganz wie im Eingang von Kellers „Romeo und Julia auf dem Dorfe", die hablichen Bauern geringschätzig herabblicken. Gotthelfs „Niggi Ju" ist eine grobfäustig hingeschmissene Seldwylerei; und seine Humoreske „Der Notar in der Falle" würde sich, etwas gekämmt und geglättet, unter den Seldwyler Geschichten ganz heimisch ausnehmen.

Der Titel „Die Leute von Seldwyla" vereinigt vier Erzählungen und ein Märchen, die, 1853 und 1854, also neben den letzten Partien des „Grünen Heinrich" geschrieben, 1856 herauskamen. Zwei der Erzählungen sind Sternbilder, die nicht an das leuchtende Firmament des Romans aufgenommen wurden, nun aber jedes für sich über einem Stück des dichterlichen Jugendlandes strahlen. Keller hat nämlich im „Grünen Heinrich" dreierlei ausgeschaltet, beziehungsweise nicht berührt, was in seinem Leben eine Rolle spielte: die Schwester, das Schmollen, die Politik. Nun kommen die Schwester und das Schmollen zu ihrem Rechte in „Pankraz der Schmoller", wo der ärmliche Haushalt der Mutter mit den beiden Kindern geschildert wird und wie den Knaben, den Schmoller, der in die Welt davonläuft, eine herzlose Kokette, zu der ihn eine Leidenschaft gepackt, und ein wilder Löwe vom Schmollen heilen. Übrigens handelte es sich beim Dichter (denn er ist der Schmoller) nicht eigentlich um ein Schmollen, nicht um eine Ungezogenheit und Unerzogenheit, weniger um ein nicht Redenwollen, sondern, annähernd wie bei Ludwig Uhland, um ein offenbar angeborenes zuweilen das Wortnichtfinden, um ein oft seltsames, stockiges, bockiges Schweigen, das ihm denn auch kein schönes Menschenkind und kein wildes Tier und er selbst sich im Leben nicht abzugewöhnen vermochte, geradeso wie er der eifrigen Arbeit an sich selbst zum Trotz seinen Jähzorn nie losbrachte. Dieser Zug war ein Stück seines Schicksals; aber er schob ihn im Roman beiseite, wie er die Schwester

beiseite schob, um das Hauptproblem unbehindert an die Hand zu nehmen.

Als richtiges Gegenstück zu „Pankraz dem Schmoller" verkörpert die Erzählung „Frau Regel Amrain und ihr Jüngster" gleichfalls den Dichtertraum einer Erziehung, die Keller niemals zuteil wurde. Beide Werke entsprangen der Sehnsucht, wie ihr die Jugendgeschichte im „Grünen Heinrich" entsprang, worüber er sagt, er habe eine unbezwingliche Lust daran empfunden, in der vorgerückten Tageszeit einen Lebensmorgen zu erfinden, den er nicht gelebt hatte. Frau Regula, die der nichtsnutzige Mann mit ihren drei Buben hat sitzen lassen, erzieht ihren Jüngsten, indem sie ihm das Wirtshaustreiben und die politische Phrasenmeierei abgewöhnt und ihn zur Erfüllung der demokratischen Bürgerpflichten anhält. Die zugreifende, zielsichre, stattliche Frau ist aber nicht etwa das Abbild der Dichtermutter, die nicht kräftig und nicht bedeutend genug war, ihren eigenwilligen, vielfach ungebärdigen Sohn in der Hand zu haben, und die just das tat, was Frau Regula meidet: sie schloß vier Jahre nach dem Tod ihres Mannes eine zweite Ehe, die gerichtlich geschieden werden mußte. Gerade weil hier der Dichter nicht irgend etwas Erlebtes mit mehr oder weniger Beigaben berichtet, sondern weil seine Phantasie etwas nicht Erlebtes aus den Schächten der Sehnsucht heraufholt, gerade darum ist diese Novelle aller sichtbaren Lehrhaftigkeit zum Trotz echte Poesie.

Nun stehen aber in dieser Sammlung noch zwei Schöpfungen, eine tragische und eine humoristische, die ihr den allerhöchsten Rang gewährleisten. Die tragische ist „Romeo und Julia auf dem Dorfe". Zwei Liebende aus verfeindeten Familien können nicht zusammenkommen und gehen darum ins Wasser. Das Motiv, wie der Titel bekennt, stammt von Shakespeare, über dessen Kunstübung Keller in „Pankraz dem Schmoller" bedeutsame und aufschlußreiche Bemerkungen macht. Doch ereignet sich der äußerst seltene Fall, daß ein von einem großen Dichter erschöpftes und anscheinend endgültig erledigtes Motiv später von einem anderen Großen so originell gewendet und geformt wird, daß etwas völlig Neues entsteht. Die Handlung spielt auf dem Lande bei Seldwyla und in Seldwyla selbst. Keller bewegt sich in dieser Novelle zum letztenmal im bäuerlichen Milieu, das er später nur noch sehr gelegentlich streift. Er nimmt hier eigentlich Abschied von Jeremias Gotthelf, dessen Herrlichkeiten, von einer

vollendeten und bewußten Kunst geadelt, namentlich in der Szene der beiden Pflüger noch einmal aufzuleuchten scheinen. Wir genießen den erhebenden Anblick eines hervorragenden Dichters, der seine künstlerische und menschliche Reife erlangt und die unbedingte Herrschaft über alle seine Kräfte und Mittel gewonnen hat. Wie die Geschichte im Eingang die ganzen Verhältnisse der beiden Bauern ohne allen weiteren Bericht im Bilde der Pflüger zusammenfaßt, wie das entzückende Scherzo pastorale der spielenden Kinder aufklingt, worin bereits der leise Ton künftiger Tragik hörbar wird; wie die Feindschaft der beiden Bauern ihren Ruin und damit den Untergang der Kinder nach sich zieht, wie sie aus dem gemeinsam an einem Dritten begangenen Unrecht herauswächst, die energische und zugleich gelassene Durchführung des Motivs, das wohlberechnete Ausmaß aller Teile, die leuchtende, satte Farbe, die Weiten und Tiefen des Gefühls und das warme Mitempfinden — alles verkündet den Meister.

Keller schätzte „Die drei gerechten Kammacher" höher ein. Tatsächlich hatte die deutsche Literatur keine humoristische Novelle von höherem Wert aufzuweisen. Hier zeigt sich das Seltenste: verwegener, barocker Humor, der das Phantastische streift, ohne je den Boden der Wirklichkeit unter den Füßen zu verlieren; eine souveräne Laune; das Lachen von der kalten Ironie bis zum tollen Übermut, das schließlich im Grausigen erstickt. Drei überaus schwierige Aufgaben sind mühelos gelöst: der Humor geht von Anfang bis zu Ende durch und hält sich allenthalben auf gleicher Höhe; Spannung und Teilnahme setzen keinen Atemzug lang aus, obgleich es vier öde, widerwärtige Geschöpfe sind, um die sich der Handel dreht; die drei nichtigen Tröpfe heben sich voneinander ab, wiewohl die verwaschene Ähnlichkeit zu ihrer Signatur gehört. Kurz, das Gebaren genialer Beherrschung wird überall sichtbar, schließlich auch darin, daß die Novelle das Ansehen einer gewissen Umkehrung von „Romeo und Julia auf dem Dorfe" gewinnt: dort die fluktuierende Hefe der Stadt, hier seßhafte, begüterte Bauern; dort gefühllose, hohle Wichte, hier ein herzwarmes, liebenswertes Paar; dort ordinäre Berechnung, hier überströmende Leidenschaft; dort ein mit Genugtuung empfundener, hier ein schmerzlich erschütternder Untergang; hier Verderben aus Schuld, dort aus der Not der Verhältnisse.

In diesen beiden Erzählungen stellte Keller, nachdem er mit „Pankraz dem Schmoller" und „Frau Regel" den Rest des

persönlich Bekenntnismäßigen abgetan, fremde Schicksale objektiv dar. Bevor er jedoch auf diesem Wege weiter wandelte, erlabte er sich noch einmal an der ungebundenen Fabulierlust, deren er, wie die Träume im „Grünen Heinrich" beweisen, als ein phantasiereicher Träumer bedurfte, in „Spiegel das Kätzchen", das man das letzte richtige Märchen der Romantik nennen könnte, wie Heine seinen „Atta Troll" das letzte freie Waldlied der Romantik nannte. Eine üppige Phantasie flicht krause Geschehnisse um den Kater Spiegel, der, aus dem Geschlechte von Tiecks Gestiefeltem Kater, ungefähr gleichzeitig mit Scheffels berühmtem Hidigeigei zur Welt kam, der den nämlichen Stammbaum aufweist. Freilich ist die kleine Schöpfung zu sehr Phantasiespiel, dessen starkfarbige und eigenartige Bilder nicht über einen gewissen Mangel an einem innerlichen, rein menschlichen Motiv weghelfen.

Das 1860 entstandene „Fähnlein der sieben Aufrechten" strahlt das Behagen an und in der Heimat und die Freude an ihren Einrichtungen aus.

Die sieben alten Kracher, vom Dichter nach einigen ihm persönlich bekannten Gesinnungsgenossen seines Vaters gezeichnet, sind dem jungen Karl Hediger gegenübergestellt, den sie als einen grünen Springinsfeld nicht vollwertig nehmen, der sie aber als Schützenfestredner herausreißt und auch sonst seinen Mann stellt, so daß er auch aus der Liebesaffäre, die sich anmutig durch und um das Ganze schlingt, siegreich abzieht und die Braut heimführt.

Alles ist frisch und ansprechend, wahr und einfach wie vom heutigen Tage. Hier erlischt der letzte Funke der Romantik, die in den „Drei gerechten Kammachern" noch in Flammen züngelt, in „Romeo und Julia" noch in Flämmchen zuckt. Es spielt und webt der Schimmer eines der großen eidgenössischen Feste, die Keller damals noch für den Jungquell und Gesundbrunn seines Volkes hielt, weshalb er mehr als einem eine klangvolle Liedsteuer entrichtete. Würgt und vernichtet der Humor in den „Drei gerechten Kammachern" die hohlen Gesellen, so verklärt er hier die sieben Aufrechten, denen Kellers Herzensanteil gehört, obgleich er sie ein bißchen belächelt, da die Zukunft nicht ihnen und ihresgleichen, sondern dem jungen Geschlecht und seiner Art zufällt, wie er das ein Vierteljahrhundert später im „Martin Salander" unverblümt zu verstehen gab. Gerade weil er übrigens Kraft und Tugend seines Vaterlandes nicht in ferner Vergangen-

heit, sondern in unmittelbarer Gegenwart sucht und, frei von Phrase und Überhebung, mit männlichem Optimismus der Zukunft vertraut, erwarb sich unter allen seinen Erzählungen diese die meisten Freunde.

Lange Jahre verstummte der Dichter zwischen den Aktenbündeln der Staatsschreiberei, und schon schien er der Kunst entfremdet, als 1872 die „Sieben Legenden" sein Anrecht auf einen der wenigen Plätze der großen Erzähler der Weltliteratur erhärteten, soweit das der „Grüne Heinrich" und „Die Leute von Seldwyla" nicht schon bewerkstelligt hatten. Diese sieben Prosaschöpfungen, an Umfang seine geringsten, krönen ganz eigentlich das Erzählerwerk seines Lebens. Die zauberische Wirkung dieser Gebildchen wurzelt im einzigartigen Zusammenschluß der künstlerischen und menschlichen Eigenschaften Kellers mit den Tugenden und Entwicklungsmöglichkeiten des gegebenen Stoffes, welchen Zusammenschluß übrigens das Zustandekommen jedes hervorragenden poetischen Erzeugnisses erheischt. Weil die überlieferten frommen Geschichten einfache und wenig ausgedehnte Handlung besitzen, so erlauben, ja verlangen sie Einfachheit. Und da sie in idealer Ferne liegen, sei es im Mittelalter, sei es in spätrömischer Kaiserzeit, so gestatten sie Verklärung und Schönheit und hemmen den Dichter nicht durch unpoetische Partien am Fabulieren. Die schwebenden, luftigen Gestalten nahmen willig die Farben und Züge irdischen Glanzes an, die er ihnen verlieh, und ließen sich unschwer bildmäßig ausprägen, weil sie selber schon wesentlich in sinnfälligen Geschehnissen und Situationen sich bewegen. Die natürliche Anmut, die liebenswürdige Gelassenheit des Vortrags schmiegt sich ihrem Wesen völlig an. Wie schon aus der Wahl einzelner Mottos aus der Lutherbibel, aus Thomas a Kempis usw. ersichtlich, hatte sich Keller ins ältere Deutsch vertieft und ihm das schlichte, körnige Wesen abgelauscht, das nunmehr sein erlesener Sprachsinn durch allerlei persönliche Reize steigerte. Durchschnittlich baut er in den „Sieben Legenden" einfache und kürzere Sätze als sonst. Übrigens hatte schon seine Erzählung vom armen Meretlein bewiesen, wie leicht und zielsicher er sich in der Schreibweise früherer Zeit zu bewegen verstand. Das Kapitale und Grundlegende aber ist, daß ein tiefer und phantasiestarker Künstler die teilweise trockenen und unerheblichen Dokumente beschränkt weltflüchtigen Sinnes umschuf zu strahlenden Urkunden reinen Menschentums und warmer Welt-

bejahung, indem er ihnen die Fülle des Lebens und den Herzschlag der Empfindung schenkte, und daß er ihre Naivität herüberrettete in ein späteres Jahrtausend, obgleich er, als er ihnen eine neue Seele einhauchte, zuweilen schalkhaft lächelte. Die Dichtwerke und ihre Vorlagen lassen sich ihrer Kürze wegen mit geringer Mühe vergleichen, und die Eingriffe und Zutaten Kellers gewähren weitreichende Aufschlüsse darüber, was es bedeutet, wenn eine schöpferische Kraft über gewisse Stoffe gerät. Selbst da, wo er sich oft überraschend dem äußeren Gang der überlieferten Handlung anschließt, tut sich unversehens eine neue Welt auf, deren Herrlichkeiten nur er in der alten ahnte und in sie hineinzauberte. Unvergleichlich symbolisiert der völlig erfundene Schluß des „Tanzlegendchens" den Abstand zwischen antiker und christlicher Weltanschauung und ihrer Kunst und das Los der heidnischen Dichtung und Musik durch das obsiegende Christentum. Mit Recht hat man die von Keller in der Legende „Die Jungfrau und die Nonne" vorgenommene Wendung als ebenso schön wie bezeichnend empfunden:

Die Klosterküsterin Beatrix, berichtet die Vorlage, verläßt heimlicherweise, nachdem sie ihre Schlüssel der Jungfrau eingehändigt, ihr Kloster, um den Weltfreuden zu leben, kehrt nach fünfzehn Jahren zurück und erfährt nun reuig, daß Maria wirklich während dieser Zeit für sie das Amt versehen hat. Bei einem Klosterfest aber, erfindet Keller hinzu, abermals nach manchem Jahre, als jede der Nonnen der heiligen Jungfrau eine Weihegabe spendet, tritt ein geharnischter Greis mit seinen gleichfalls gepanzerten sieben Söhnen in das Gotteshaus: es ist Wonnebold, ihr ehemaliger Mann, mit den Söhnen, die sie ihm geboren und zu denen sie sich bekennt als zu der herrlichsten Gabe, die an diesem Tage der Jungfrau dargebracht wird.

Wenige Wochen nach der ersten Auflage der „Sieben Legenden" erschien eine zweite. Dieser erste äußere literarische Erfolg ermunterte Keller, entschiedener an die Ausführung seiner reichen Pläne zu denken und bereits Vollendetes nicht länger im Pult zu behalten. Er gab 1874 zugleich mit der Neuauflage der ersten „Leute von Seldwyla" eine neue Folge heraus, abermals fünf Stücke. Davon waren „Die mißbrauchten Liebesbriefe" und „Der Schmied seines Glückes" schon 1855 fertig und für einen damals bereits projektierten zweiten Band der „Leute von Seldwyla" bestimmt; „Kleider machen Leute" und „Dietegen", den sich Keller auch schon in Berlin zurechtgelegt

hatte, reichen in die erste Zeit des Staatsschreiberdienstes zurück, waren also ein Dutzend Jahre vor der Drucklegung vollendet; nur die umfänglichste der Erzählungen, „Das verlorene Lachen", gedieh, obgleich auch bereits in Berlin konzipiert, erst während der Drucklegung des Buches zum Abschluß.

Mithin konzipierte Keller im Verlauf des letzten Drittels seines Berliner Aufenthaltes, etwa 1854—1856, vier dieser fünf Erzählungen und führte damals zwei davon aus. Und zwischen der Niederschrift der beiden ältesten und derjenigen der letzten liegen fast zwei Jahrzehnte. Es ist eine dichterische Lizenz, wenn er diese zweite Folge als eine Nachernte bezeichnet. „Die drei gerechten Kammacher", „Der Schmied seines Glückes" und „Die mißbrauchten Liebesbriefe" gehören also zeitlich zusammen als die Blüte seines Humors, die gerade in der Mitte seines Lebens aufging und aus den herben Sorgen- und Hungerjahren an der Spree aufleuchtet. In allen dreien herrscht eine wahrhaft aristophanische Laune, die später einem verklärenden Humor Platz machte. Sie erinnern durch eine Reihe von Peripetien und Umschwüngen und manche höchst wirksame Situation daran, daß Keller damals, als er sie zu Papier brachte, lebhaft mit dramatischen Plänen umging. Seine genialste Erfindung ist das Motiv im „Schmied seines Glückes", von hinreißender Komik und trotz seiner heikeln Beschaffenheit, trotz allen Übermuts auf dem Gedanken von Schuld und Sühne aufgebaut. Der Dichter lacht selber und behaglicher als in den „Gerechten Kammachern", biegt auch einem trüben Schlusse, der nahe läge, zu einer idyllisch-märchenhaften Wendung aus. Vielleicht wollte er einen freundlichen Ausgang neben dem grausigen der „Drei gerechten Kammacher", die wohl mit oder kurz vor dem „Schmied seines Glückes" erscheinen sollten. Vielleicht jedoch änderte er ein ursprünglich dunkles Ende, weil er mit der Zeit dem Tragischen immer mehr auswich. Das würde damit stimmen, daß mehr als eine Einzelerfindung, mancher Strich und manche Nuance aus der vollern, blühenden Technik stammt, wie sie der zweiten Folge der Seldwyler eignet. „Die mißbrauchten Liebesbriefe" rücken nach Entstehungszeit und Tendenz mit dem „Apotheker von Chamounix" und dem Endurteil über Gotthelf zusammen. Sie sind Literatursatire, sind Kellers Kritik, sein Wort über poetische Dilettanten und Schreibepfuscher. Es entspricht der resoluten Ethik seiner grundtüchtigen Natur, daß der aufgeblasene Schmierer Viggi Störteler auch ein

geringer Mensch und törichter Lebensdilettant ist, der sein herziges Weibchen verstößt und eine blaustrümpfige, nichtsnutzige Häßliche dafür eintauscht, die ihn binnen kurzem zu Boden wirtschaftet. Unsagbar komisch, wie seine Schicksalswende, sein Niedergang seinen windigen Schriftstelleraspirationen entspringt. Ihn selbst hat Keller zum ewig gültigen Urbild des lächerlichen und widerwärtigen Nichtskönners gemacht, zum bleibenden Vertreter einer Menschensorte, die niemals ausstirbt.

Der Novelle „Kleider machen Leute" liegt gleichfalls das Thema zugrunde, etwas sein zu wollen, was man nicht ist. Allein Keller verleiht ihm und dem alten Sprichwort einen neuen Sinn, indem er erfindet, daß der Held, der blutarme Schneidergeselle Wenzel Strapinski, unversehens in die Rolle eines Grafen hineingerät, ohne sie gesucht zu haben, und zwar durch die Verflechtung von Zufällen und die Lüsternheit der Kleinstädter nach vornehmem Umgang, mithin zum Schwindler wider Willen wird, der schließlich, da er den Mut nicht findet, ein Ende zu machen, nach erfolgter Entdeckung nicht etwa mit Schimpf und Schande abziehen muß, sondern die Braut behält, die tapfer zu ihm steht. Das Ganze strotzt von Humor und Behagen und drängt mit greifbar reicher Gegenwart heran, obgleich der Schluß, so liebenswürdig und menschlich anziehend er ist, einen Stich ins Unwahrscheinliche zeigt.

Der „Schmied seines Glückes" und „Kleider machen Leute" gehen sozusagen trotz aller Verschiedenheit und Differenzierung aus einem Ton und bilden in der Publikation von 1874 eigentlich eine Gruppe für sich. „Dietegen" ist Kellers erste historische Novelle (sofern man nicht die Geschichte von der armen Meret dafür ansprechen will), sieht aber mit dem grotesk-märchenhaften Motiv und dem Schauplatz des mittelalterlichen, Seldwyla benachbarten Städtchens Ruchenstein eher „Spiegel dem Kätzchen" gleich, mit dem sie übrigens schon in Berlin ausgedacht wurde: ein Mädchen rettet einen schlecht gehenkten Knaben aus dem Sarge und dadurch vom Tode, und er holt sie später vom Schaffot weg zur Ehe. Wenn jemals, so gilt hier Goethes Wort: „Märchen, noch so wunderbar, Dichterkünste machen's wahr." Es erfordert das Höchste von Kunst, einen so krausen Vorwurf, eine so grillenhafte Umkehrung glaublich und faßlich zu machen. Keller zaubert die um vierhundert Jahre hinter ihm liegende Zeit so deutlich, so lebendig herauf, taucht sie dermaßen in eine strömende Rembrandtsche Glut, stellt das seltsam Phantastische so wahr und klar

vor uns, daß alle früheren Schöpfungen historischer Art daneben verblassen. Nichts lehrreicher als die Vergleichung mit den besten Partien aus den „Kronenwächtern" Achim von Arnims, der zuerst in Deutschland in historischen Gemälden Realismus und Romantik vereinigte. Bei ihm erscheint wohl einzelnes rund und griffig, aber die Fülle im ganzen und das wunderbare Kolorit besitzt er nicht.

Die Vorrede zur zweiten Reihe der Seldwyler berührt den Wandel der Verhältnisse, der auch an dem alten Städtchen nicht spurlos vorüberging, vielmehr just seinen Bewohnern das Gründungs- und Spekulationsfieber einpflanzte, so daß sie eigentlich ein anderes Völklein geworden sind. Das paßt ausschließlich auf das „Verlorene Lachen", denn die drei andern Novellen — „Dietegen" fällt ja von vornherein außer Betracht — zeigen noch das unveränderte Nest, abgesehen davon, daß sie vor Anbruch der Gründerperiode abgeschlossen wurden. „Das verlorene Lachen" war ursprünglich als Schützenfestnovelle von vermutlich sehr bescheidenem Umfang geplant:

Die Frau, nach Seldwyla eingeheiratet, wie Frau Regula Amrain, vermag sich nicht in das bummlige Wesen ihres sonst braven und aufrechten Mannes zu finden, woraus eine Ehetrübung erwächst, bis sich die beiden, jedes nach seiner Art kuriert, wieder nahe treten.

Dem nicht eben tragfähigen und dazu nicht eingerichteten Motiv, das natürlich keine Kunst stärker machen konnte, als es von Haus aus war, bürdet Keller allerhand unerfreuliche Eindrücke auf, die sich während der Jahre vor der Drucklegung bei ihm angesammelt hatten: so die demokratische Umwälzung in Zürich von 1868, die eine Unmasse persönlichen Schmutzes und gemeiner Verleumdung aufwühlte, und gewisse Erscheinungen unter einigen einflußreichen Geistlichen. Die politische Schmähsucht und Verleumdung personifizierte er durch die Gestalt des Ölweibes und ihm widerwärtige geistliche Züge häufte er auf den Pfarrer, der, nachdem er den Glauben verloren, seine Predigten mit philosophisch ästhetischem Beiwerk verbrämt und, im Bestreben, reich zu werden, sein Vermögen einbüßt. Die Abwandlung dieser Dinge überwuchert mehrfach das Hauptmotiv und drängt die beiden Hauptpersonen verschiedentlich in den Hintergrund, beansprucht auch andere Schauplätze als bloß Seldwyla, dessen Fiktion kaum mehr aufrecht erhalten bleibt. Der Humor verschärft sich häufig zur Zeitsatire. Der Glaube an die Dauer

und Gesundheit der heimischen Verhältnisse ist erschüttert. Die Zeiten haben sich geändert, die Gegenwart ist sachlicher, strenger, härter. Angesichts großer, weitgreifender Bewegungen erscheint der Wert und die Bedeutung der kleinen Nester doch fraglicher als früher. Es weht eine Luft, worin die Schnurren und Bagatellen von Seldwyla nicht mehr recht gedeihen wollen. Der Dichter verläßt das Städtchen, worin er seine unsterbliche Ernte gehalten, und flüchtet aus seiner Zeit in die Vergangenheit, in diejenige Zürichs.

„Die Züricher Novellen" waren die erste Frucht der Muße, die er für den Lebensrest durch den Verzicht auf das Staatsschreiberamt (1876) errungen, vom Vorsatz geleitet, „kein Jahr mehr vorbeigehen zu lassen, ohne etwas zu produzieren". „Züricher Novellen" heißen die drei Schöpfungen mit doppeltem Recht. Einmal schildern sie zwei Höhezeiten des poetischen Zürich, sodann bauen sie sich auf zwei zürcherischen Literaturwerken auf, ohne die sie überhaupt nicht entstanden wären. Das eine sind die Lieder des Spätminnesingers Johannes Hadlaub, das andere ist das Lebensbild, das David Heß 1820 von dem originellen Salomon Landolt entwarf.

Die erste Novelle erzählt, wie die prachtvolle Liederhandschrift, deren Entstehung man früher auf Rüdiger Manesse zurückführte, im Auftrage eben dieses Züricher Ratsherrn von Johannes Hadlaub geschrieben wird, dessen Dichtergabe sich an dem reichen Hort des Minnesangs entzündet. Keller webt in das ärmliche Dasein, das uns aus den Strophen des Liederschreibers und Liederdichters entgegenblickt, die Liebe zu einem feinen, vornehmen Mädchen und krönt sie mit endlichem Erfolg.

Hundert bezeichnende Züge, aufgespürt aus den Liedern Hadlaubs und seiner hundert Sangesgenossen, die wie ihn jener unschätzbare Kodex aufbewahrt hat, ergänzt und bereichert Kellers immer rege Erfindung und fügt sie zum bunten, farbigen und bewegten Leben des ausgehenden 13. Jahrhunderts. Das Schönste jedoch vollbringt er da, wo er ohne einen Blick auf die überlieferten Blätter und Bilder den von der Muse vorgezeichneten Weg geht zu der Szene, wo Fides und Hadlaub sich finden. Übrigens bedeutet diese Liebesgeschichte die Variante eines Dichtertraumes, den er schon im „Grünen Heinrich" geträumt. In beiden Fällen nämlich verringert eine unvermutete Entdeckung den Standesunterschied zwischen dem armen Liebenden und der vornehmen Umworbenen: dort stellt sich die arme Grafentochter als ein

Findelkind heraus, hier fällt auf das stolze Mädchen der Makel unehelicher Geburt.

Als Keller, anderthalb Jahrzehnte, bevor er sich dahintermachte, den Plan seiner „Züricher Novellen" andeutete, erklärte er, sie sollten mehr positives Leben enthalten als die „Leute von Seldwyla". Dieses positive Leben boten ihm die Lieder Hadlaubs, in noch reicherer Fülle das Büchlein des David Heß über Salomon Landolt. Freilich war Salomon Landolt eine so markante, derbe Persönlichkeit, daß er wohl einen Beobachter und Zeichner wie David Heß anmuten konnte. Daß „Der Landvogt von Greifensee" Kellers übrige Novellen an Reichtum übertrifft, das verdankt er mit David Heß, weshalb Keller auf den geistreichen Dilettanten, wie er ihn nennt, auch ausdrücklich hinwies und ihn zitierte. Einen für das Gewebe der Handlung und für die Ausweitung des Milieus köstlichen Zuwachs gewann er aus dem Leben Salomon Geßners und Bodmers.

Solche ungewöhnliche Empfängnisse vergalt er durch herrliche Gegengabe: er erfand den Kongreß ehemaliger Flammen des Helden, den dieser selbst zusammenbringt, und beschickt ihn mit fünf entzückenden Frauengestalten. Nie hat verwundene Sehnsucht und versöhnter Verzicht auf Liebes- und Eheglück ergreifenderen Ausdruck gefunden, nie klangen Kellers Liebesträume und Liebeserlebnisse voller mit. Neben einigen Seiten des „Grünen Heinrich" und den „Sieben Legenden" wird „Der Landvogt von Greifensee" immer als die Krone seiner Erzählerkunst gewertet werden.

Im Mittelstück, „Der Narr auf Manegg", verkörpert Keller zum letztenmal eines seiner Lieblingsthemata, die Sucht, daß einer etwas sein will, was er nicht ist. Nachdem er den ruhmlosen Niedergang der Manesse gezeigt, zeichnet er, einem alten Chronisten folgend, mit wahrhaft genialen Strichen die originelle Figur des unnützen, aufgeblasenen Halbnarren Butz Zalätscher, den er als einen illegitimen Sprößling des Geschlechtes hinstellt.

Die kleine Novelle entwickelt in negativem Sinne das Problem, das die erste und dritte in bejahendem durchbilden: Hadlaub und Salomon Landolt sind Vertreter ungesuchter Originalität, während der Narr die leere, gesuchte und darum widerwärtige versinnbildlicht. Keller hat einen Rahmen um die drei Erzählungen geschlossen, worin durch sie und die daran geknüpften Nutzanwendungen einem jungen Menschen, der durchaus ein

Original werden will, ohne irgendwie das Zeug dazu zu haben, von seinem Paten diese Sucht ausgetrieben wird, in dem er ihm allmählich die Augen darüber öffnet, was für eine seltsame und im Grunde sehr ernsthafte Bewandtnis es mit der Originalität hat.

Zu den „Züricher Novellen", die nicht in den erwähnten Rahmen gestellt sind und auch niemals hineingedacht waren, gehört außer dem „Fähnlein der sieben Aufrechten" noch „Ursula". Das wunderliche Gebaren der Wiedertäufer und anderer Sektierer, wie sie zur Reformationszeit auch im Züricher Oberland ihr Unwesen trieben, lieferte Keller den Anstoß, jene Sonderbegabung wieder zu erproben, wie sie im gleichen Maße seit Shakespeare wohl kein zweiter mehr besessen hat, nämlich die, das Tragische mit dem Komischen zu mischen.

Gleich den Eltern vom Schwarmgeist der Propheten angesteckt, weigert sich Ursula, ihrem Geliebten zum Altar zu folgen, solange er ihrer Sekte sich nicht anschließe, zieht ihm dann aber heimlich aufs Schlachtfeld nach, wo sie den Schwerverwundeten rettet.

Die freierfundene Handlung ruht auf reichem historischem Grund, den Keller mit vollendeter Kunst ausbeutet: der Tod Zwinglis ist vielleicht das Großartigste, was ihm gelang. An Fülle, Geschlossenheit und satter, leuchtender Farbe „Dietegen" ebenbürtig, übertrifft ihn „Ursula" an Tiefe und rührender Innerlichkeit und infolge ausgiebiger Verwertung geschichtlicher Tatsachen auch an Wirklichkeit. Die Novelle war ursprünglich gleichfalls für die zweite Folge der Seldwyler bestimmt und offenbar als Gegenstück zu „Dietegen" gedacht; denn auch in „Ursula" spielt eine gegenseitige Rettung: Hansli verschafft der Getürmten die Freiheit, wodurch sie vor Urteil und Gericht bewahrt bleibt; sie rettet ihn vor dem Tode. Aber wie glaubwürdig und verinnerlicht ist hier alles!

Nichts spricht beredter für die ursprüngliche, von Anbeginn mit Sicherheit auf sich gestellte und lange andauernde Dichterkraft Kellers, als daß er an dem schon 1855 in Berlin in Angriff genommenen „Sinngedicht" ein Vierteljahrhundert später da weiter schreiben konnte, wo er aufgehört hatte. Er war freilich ein anderer geworden, „die Lebenstrübe hatte sich gesetzt", sagte er. Es leuchtet noch etwas von dem goldnen Abendschein, der die Erlebnisse des Landvogts von Greifensee überschimmert, aber blasser und leiser. Der Dichter stellt sich eine neue technische

Aufgabe, nämlich die, den Rahmen breiter und kunstvoller um einen Zyklus zu legen und zwar so, daß er ihn zu einer selbständigen, mit der umschlossenen inhaltlich verwandten Novelle ausweitet.

Der junge Naturforscher Reinhart zieht aus, um Logaus Sinngedicht

Wie willst du weiße Lilien zu roten Rosen machen?
Küß eine weiße Galathee, sie wird errötend lachen

auf seine Richtigkeit zu untersuchen, und gelangt nach zwei nur halb gelungenen und einem vermiedenen Experiment in das Landhaus der schönen Lucie und ihres Oheims. Der kleine Kreis diskutiert wiederholt das Eheproblem, und zwischen diese Diskussionen werden gleichsam als Beweise und Gegenbeweise der beiderseits vorgebrachten Behauptungen sechs Novellen erzählt, bis schließlich Reinhart und Lucie, ohne im Augenblick daran zu denken, das Sinngedicht an sich selber als richtig erfahren.

Daß das halbe Dutzend Erzählungen wie diejenige des Rahmens das Thema von verschiedenen Seiten ergreifen, daß je ein Paar gleichsam Vorderseite und Rückseite der Medaille zeigt, daß jede durch die aufkeimende Neigung oder halbe Abwehr der Erzählenden eine besondere Färbung oder Spitze erhält, das prägt dem Sinngedicht den Stempel hoher Vollendung auf, zumal jede dieser Novellen völlig in sich geschlossen ist und dem Motiv entsprechend in eigenem Ton erklingt, wie denn Keller z. B. die im 16. Jahrhundert spielende Geschichte des spanischen Admirals Don Correa sichtlich dem Vortrag des Cervantes angeglichen hat. Doch hat im großen und ganzen Kellers Erzählungsweise eine Wandlung und Wendung durchgemacht. Man fühlt das Studium alter Meister, eben des Cervantes, und nicht minder dasjenige moderner Franzosen durch — man denkt an Flaubert. Keller erzählt schmuckloser als früher, mit wenigen subjektiven Einsprengungen, dem Alltag mehr angenähert, im Stil eines gemäßigten neueren Realismus. Er lacht seltener und gedämpfter. Freilich wird der Schluß in der entzückenden Mischung von Humor mit dem Lieblich-Rührenden immer ein bewunderungswürdiges Meisterstück bleiben. Der Rahmen, der so köstlich abschließt, ist überhaupt von beinahe übermütigem Geiste beseelt. Er ist eine Erfindung des dreißigjährigen Dichters; der ältere blickt aus nachdenklichen Augen und gibt sattsam zu verstehen, daß es mit der Ehe eine ernste Sache sei, nirgends mehr als in der Erzählung von der Magd „Regine", worin der aus ungleichem

Stand und ungleicher Bildung der Ehegatten erwachsende Konflikt zu erschütternder Tragik führt.

Vermutlich sollte die unvergleichliche Kunstarbeit am Rahmen etwelchen Ersatz bieten dafür, daß die Motive, „Regine" ausgenommen, nicht auf der Höhe der Seldwyler und der Züricher Novellen stehen und darum auch der Phantasie nach der Seite der Ausgestaltung engere Grenzen gesteckt waren. Überdies fehlt das Schweizerisch-Lokalbedingte, das Keller sonst so meisterlich zu verwenden weiß, fehlt wohl aus Absicht, weil er einmal den heimatlichen Boden meiden wollte, um auch darin neu zu sein. Jedenfalls hat hier ein strenger und unermüdlicher Kunstsinn das Höchste erreicht, was nach Maßgabe der Stoffe zu erreichen war, und Keller erscheint über das sechzigste Jahr hinaus ein Fortschreitender, während Jeremias Gotthelf seit dem fünfzigsten hinter den bessern seiner frühern Leistungen zurückblieb.

Sein letztes Werk war der Roman „Martin Salander", 1886 abgeschlossen. Er ist eine Kette bitterer Seufzer, eine Reihe unwirscher Geständnisse. Der betagte Dichter legt das Bekenntnis ab, daß die politischen Ideale, die er so lange getragen und die ihn getragen, ins Wanken gekommen oder gar in die Brüche gegangen sind. Der überzeugte Freiheitsmann, der aufrechte, ja leidenschaftliche Achtundvierziger hatte die Republik, die schweizerische zumal, für die vorzüglichste Staatsform gehalten. Jetzt sieht er ein, daß an ihren Grenzen die Zeitschäden nicht stehen bleiben, daß Gewinnsucht, Untreue, Festbummelei sich breit machen, daß namentlich das Material der politischen Ober-, Mittel- und Unterstreber sich verschlechtert hat. Diese Einsicht kam ihn hart an. Er besaß wenig Einblick in die bewegenden Kräfte und Faktoren der Politik, legte allenthalben ethische Maßstäbe an und glaubte an ein tüchtiges, stetig fortschreitendes und im Grunde unverderbtes und unverderbbares, höchstens vorübergehend etwas auf Abwege geratendes Volk, in dem, allen zeitweiligen Trübungen zum Trotz, ein unerschöpfter Hort von Rechtssinn und Gefühl für das Gute ruhe. Nun muß er ein gut Teil dieses Glaubens dran geben. Er sträubte sich lange dagegen, eben weil sein Irrtum ein ethischer war. Er hatte das „Fähnlein der sieben Aufrechten" als den Ausdruck der Zufriedenheit mit den vaterländischen Zuständen, als Freude über den Besitz der neuen Bundesverfassung bezeichnet, freilich nicht ohne in der Erzählung selbst anzudeuten, daß er das Staatsruder nicht in den Händen

der alten Freiheitsmannen wünsche, sondern in denen der jüngern, hellsichtigern Generation. Im „Verlorenen Lachen" aber verlor der Dichter das frohe Lachen über die heimischen Zustände. Und im „Martin Salander" ist ihm der Mund bitter. Er mahnt zum Aufsehen, legt Schäden bloß, drückt den Finger auf die Wunde. Er will die Schuld nicht wie Gotthelf meistens einer Partei, den Vertretern einer Richtung zuschieben. Er will bloß warnen, indem er schildert; er zürnt, indem er erzählt. Seine Tendenz ist eine ethische, seine Mittel sind ausschließlich künstlerisch. Obgleich der Roman auf das öffentliche Leben zielt und eingerissene Mißstände brandmarkt, so ist er doch ein Familienroman und so konstruiert, daß öffentliche Dinge fast durchgehends im engen Zusammenhang mit Familienereignissen zur Darstellung gelangen. Denn die Handlung ist, sehr im Gegensatz zu derjenigen im „Verlorenen Lachen", von vornherein zu diesem Zweck ersonnen und eingerichtet. Weil es sich um einen bestimmten Ort, nämlich um Zürich, um bestimmte Zeitverhältnisse, nämlich zürcherische um das Jahr 1880, und sogar um gewisse wirkliche Vorkommnisse und Personen handelt, glaubte man einfach bloße Abschrift der Wirklichkeit und Nachlassen der dichterischen Erfindung annehmen zu dürfen. Tatsächlich aber ist die Kunstarbeit am „Martin Salander" neben der am „Sinngedicht" die vollendetste. Nur daß sie weniger in die Augen springt. Gerade die allenthalben vollzogene unmerkliche Einschmelzung der zahlreichen öffentlichen Erscheinungen in die Privatschicksale der beiden Familien ist eine Meistertat. Die Kunst der Kontrastierung hat Keller nie erfolgreicher, ja raffinierter ausgeübt als in den Ehepaaren Weidelich und Salander. Diese Figuren treten rund und voll wie das Leben selbst hervor, und würdig schließt Frau Marie Salander die Galerie der liebwerten, tüchtigen Frauen, die der Dichter schuf. Und dann bietet der Roman mit wenigen Figuren und gewöhnlichen Schicksalen einen so reichen und bewegten Ausschnitt einer gewissen Zeit, wie ihn kein Kulturhistoriker zustande bringt. Wahr ist: es mangelt das Heitere und Erhebende fast völlig, weil Keller, gewiß mit Recht, sein Problem nur mit genauer Entfaltung bodenständiger Verhältnisse bewältigen wollte; wahr ist: seine Phantasie wandert mit gebundener Marschroute und darf sich kaum mehr einen Seitensprung ins Traumland gestatten; seine Stimmung ist trübe, er schilt die böse Welt und am meisten, doch insgeheim, sich selbst, weil er so lange in Utopien geschwebt.

Allein das vielfach Trübe und Drückende liegt, weit mehr als an der Altersgrämlichkeit, am Stoff, der eigentlich dem aufs Schöne und auf freie Phantasiebetätigung gerichteten Sinn Kellers widerstrebte. Es war das Gewissen, das ihm diesen Stoff aufdrängte. Und seine herbe Wahrhaftigkeit zwang ihn zur herben Wahrheit, zum gesteigerten Realismus, der aus langen und sorgfältigen Einzelstudien reiche Nahrung gesogen. Man war bei ihm an das stofflich Ungewöhnliche und Überraschende oder doch an seine Verklärung durch humoristische Lichter, an seine Auszier und etwelche Weltentrückung durch allerhand Schnörkel und Rankengebilde gewöhnt. Jetzt, wo er das Alltägliche ergriff, das sich anscheinend bei den Nachbarn links und rechts ereignen konnte, jetzt übersah man, wie künstlerisch er gerechnet und geformt hatte. Man übersah, wie viel er aus dem Stoffe machte, der seiner Beschaffenheit nach, worüber er während der Arbeit beständig seufzte, unpoetisch war und auch dem Humor nur einen bescheidenen Spielraum ließ.

Sein Lebenlang hatte er das Vaterland gepriesen und freudig betrachtet, seine Feste mit Liedern begleitet. Es zeichnet seine sittliche Mannhaftigkeit, daß er in seinen alten Tagen nicht schwieg, als er mehr zu klagen als zu loben fand. Und ob sein Roman mehr oder weniger pessimistisch ist, das berührt seinen Kunstwert nicht. Übrigens verwehrten Krankheit und Tod des Dichters den Abschluß, d. h. eine Fortsetzung des Werkes, dessen Ende, wie es vorliegt, nur eine Art Verzahnung, ein Notbehelf ist, um einen zweiten Teil anzufügen. In diesem sollte der Sohn Salanders, der im ersten Teil wenig zur Geltung gelangt, eine Rolle spielen und, wie im „Fähnlein der sieben Aufrechten", Kellers Hoffnungen auf die junge Generation verkörpern. Denn er blickte nicht ohne Trost in die Zukunft und schied nicht als vergrämter Pessimist von dieser Erde.

Zu seinen Werken gehören ganz eigentlich auch seine Briefe, die ihn unter die hervorragendsten Epistolographen stellen. Sie offenbaren die Tiefe und Kraft, die Selbständigkeit und Originalität, den Humor und das Sprachvermögen dieser einzigartigen Persönlichkeit. Sie vervollständigen das Bild des Dichters, des größten deutschen Erzählers und Humoristen, der die Fülle scharfer Beobachtung mit unerschöpflicher Phantasie, tiefe Empfindung mit lachendem Humor verband. —

Zürich erlebte in dem einen Hadlaub eine bescheidene Nach-

blüte des Minnesangs, fast ein halbes Jahrtausend später eine vielfache literarische Blüte, die freilich nur eine bleibende Frucht trug, Pestalozzis „Lienhard und Gertrud". Ein Jahrhundert darauf steigerte die Muse ihre Gunst und schenkte der Stadt zwei hervorragende Dichter zugleich: Gottfried Keller und C. F. Meyer. Söhne der nämlichen Stadt, in der gleichen Kirche getauft und altershalber nur sechs Jahre auseinander, waren sie durchgehends verschieden. Aber nur weil sie sich nirgends berührten, konnten sie originell sein. Sie verkörpern jenen Gegensatz, den für unsere Augen am markantesten Goethe und Schiller verkörpern und den Schiller so sehr empfand und umwälzte, daß er ihn in der berühmten Schrift „Über naive und sentimentalische Dichtung" analysierte und auf eine Formel zu bringen suchte. Es ist der Gegensatz, der sich in Zeiten hoher Kunst nicht selten ausprägt: er erscheint zwischen Äschylos und Sophokles, zwischen Michelangelo und Raffael, zwischen Rubens und Rembrandt, zwischen Beethoven und Mozart und, wie gesagt, zwischen Goethe und Schiller.

Conrad Ferdinand Meyer

wurde den 11. Oktober 1825 in Zürich geboren aus einem seit Anfang des 17. Jahrhunderts in der Stadt eingebürgerten, doch nicht eigentlich patrizischen Geschlecht. Sein Vater Ferdinand, von zarter Gesundheit und kurzer Lebensdauer (1799—1841), war ein vortrefflicher Staatsbeamter und nach seinen Neigungen Historiker, der mit einem Buche über die protestantischen Locarner seinem bewunderten Vorbild Ranke nacheiferte. Seine feine, ungewöhnliche Frau Betsy, geb. Ulrich, war von lebhaften literarischen und philanthropischen Interessen, aber überzart und neigte zur Schwermut; „ich habe einen heiteren Geist, aber ein trauriges Herz", charakterisierte sie sich selbst. Nach absolvierter Maturität wandte sich der Sohn juridischen Studien zu, zog sich jedoch bald aus den Hörsälen und allmählich auch von den Menschen zurück, so daß schließlich sein einziger Verkehr seine hochbegabte Schwester Betsy blieb (1831—1912). Sein Talent stieß lange Zeit auf schwere innere Hemmungen, so daß er nichts oder nichts von Belang fertig brachte und vor dem Druck dieser Widerstände vorübergehend in eine Heilanstalt flüchtete. Ein längerer Aufenthalt in der französischen Schweiz und, nach dem 1856 erfolgten Tode der Mutter, ein solcher in Paris halfen ihm nicht über das quälende

Unvermögen einer seinem Talent auch nur annähernd entsprechenden Hervorbringung hinweg, ebensowenig eine Reise nach Italien, trotz der reichen und nachhaltigen Eindrücke. Nachdem eine kleine Balladensammlung des fast Vierzigjährigen und ein Büchlein „Romanzen und Bilder" (1869) so gut wie spurlos vorübergegangen waren, drang endlich die Dichtung „Huttens letzte Tage auf der Ufenau" durch. Den Winter 1871/72 verbrachte er mit der Schwester in Venedig. 1875 führte er Luise Ziegler heim und erwarb 1877 den prachtvoll gelegenen Sitz in Kilchberg, nachdem er beinahe schon ein Jahrzehnt außerhalb der Stadt am rechten Seeufer gewohnt hatte, in Küßnacht, Meilen und wieder in Küßnacht. Von nun an gehörte seine Kraft und Zeit der Einbringung der erstaunlich spät gereiften Ernte, bis ihn 1887 quälende nervöse Erschöpfungszustände heimsuchten. Er erholte sich wieder, mußte aber Ende 1891 die Feder endgültig niederlegen und im Sommer des folgenden Jahres die Heilanstalt Königsfelden bei Brugg aufsuchen. Von dort kehrte er im Herbst 1893 heim, fast völlig genesen, doch nicht hinreichend erstarkt, um seine großen Pläne noch fördern zu können. Er starb den 28. November 1898.

Gottfried Keller klagte mit Grund, er sei durch den Ausschluß aus der Schule in seiner Bildung verkürzt, in eine falsche Laufbahn gestoßen und in seiner dichterischen Entwicklung um Jahre verspätet worden. C. F. Meyer jedoch erlitt eine solche Verspätung von beinahe zwei Jahrzehnten durch die rätselhaften Hemmungen seiner leicht psychopathischen Natur, die ihm erst in einem Alter die Reife bescherte, wo andere schon aufhören oder doch das Beste schon getan haben, wie z. B. Gottfried Keller, der als ein Siebenunddreißigjähriger zwei Gedichtsammlungen, einen Roman, den ersten Band der Seldwyler schon veröffentlicht und die meisten der späteren Werke bereits begonnen oder doch ins Auge gefaßt hatte. Meyer zählte reichlich fünfundvierzig, als er sich endlich in seinem „Hutten" fand, und auch hier sind seine Vorzüge stellenweise mehr nur angedeutet als entwickelt, mehr umrissen als ausgeführt.

Die „Zwanzig Balladen" des beinahe Vierzigjährigen verrieten künstlerische, ziemlich ausgeglichene Haltung. Aber ihnen fehlte, wie den „Romanzen und Bildern", Kraft und Wärme und darum der eigene Ton, der ein inneres Mitschwingen erzeugt. Das in der Huttendichtung, wie es schien, auf einmal erstarkte Leben und ihre Entstehung überhaupt führte Meyer darauf

zurück, daß er unter dem Eindruck des deutsch-französischen Krieges „von einem unmerklich gereiften Stammesgefühl mächtig ergriffen, bei diesem weltgeschichtlichen Anlasse das französische Wesen abgetan und, innerlich genötigt, dieser Gesinnung Ausdruck zu geben, den Hutten gedichtet" habe. Das mag ihm so erschienen sein, ist aber schwerlich richtig, weil die „Zwanzig Balladen" und die „Romanzen und Bilder" nichts Französisches und die späteren Schöpfungen, von denen nur der „Page Leubelfing" auf deutschem Boden spielt, nichts spezifisch Deutsches an sich tragen. Vielmehr muß, wenn auch Zeitereignisse und Zeitstimmungen fördernd einwirkten, das gesteigerte Dichtervermögen von einer durch physische Veränderungen hervorgerufenen Steigerung der Lebenskraft bedingt worden sein. Gewiß aber behauptet Meyer mit Recht, seinen „Hutten" habe eine jahrzehntelang genährte individuelle Lebensstimmung und die heimatliche, seelenverwandte Landschaft geboren. In dieser Schöpfung hat er zum erstenmal sein großes, eigentümliches Talent an den Tag gelegt, nämlich ein Problem mit einer bedeutenden historischen Figur zu lösen und das Persönliche ins Historische zu legen. Der Vereinsamte, Aufgegebene ist er selbst, der nun schon ein Vierteljahrhundert als ein unter den Mitbürgern beinahe Unbeachteter sich nach einer Tat, nach Erfolg verzehrte. Jetzt endlich findet er die Herzensteilnahme, die Blutwärme. Jetzt getraut er sich, weil er den reichen Vorrat des Persönlichen zuzuschießen vermag, eine Ballade zu einer Dichtung zu erweitern. Denn die um Jahre zurückreichenden Anfänge des „Hutten" waren ein Gedicht, das den im Abendrot sterbenden Ritter und daneben den von der Rebe am Bogenfenster eine Traube schneidenden Tod darstellt: also ein Totentanz. Jetzt getraut er sich, „des Ritters verwegenes Leben in den Rahmen seiner letzten Tage zusammenzuziehen, diese füllend mit klaren Erinnerungen und Ereignissen, geisterhaft und symbolisch, wie sie sich um einen Sterbenden begeben, mit einer ganzen Skala von Stimmungen: Hoffnung und Schwermut, Liebe, und Ironie, heiliger Zorn und Todesgewißheit". Ein anziehender Gegenstand, glückliche, leicht erreichbare und leicht bewältigte Studien, ein ungewöhnlicher Sinn für das Vergangene und seine Poesie, eine starke Fähigkeit des Zeitkolorits trafen hier mit den Dichtergaben einer ausgeprägten Persönlichkeit zusammen und erzeugten die hervorragendste Dichtung, die der deutsch-französische Krieg hervorbrachte. „Huttens letzte Tage" ist weder ein Epos

noch eine sogenannte poetische Erzählung, auch kein Idyll, obgleich beträchtliche Bestandteile des heroischen Idylls darin stecken. Es ist vielmehr eine Sammlung von rund siebzig selbständigen Gedichten, alle in der nämlichen Form der zweizeiligen Strophe von durchgehends stumpfgereimten jambischen Fünffüßlern. Diese Gedichte, lyrische und epische, sind Hutten in den Mund gelegt. Also ein Huttenbilderbuch in Monologen und Berichten. Der leidenschaftliche, hartkantige Kopf des Ritters tritt scharf und in den verschiedensten Beleuchtungen hervor. Sein Schicksal rollt sich in den entscheidenden und eindrucksamen Situationen seines Lebens vor uns auf und schlägt alle Töne an vom derben Kampfmut bis zur erschütternden Tragik des einsamen Erlöschens. Das Ritterbilderbuch wird zum Bilderbuch der Zeit. Loyola und Paracelsus beschreiten die Ufenau, Ariost und Bayard drängen sich in den Gedankenkreis des Todkranken. Kein Dichter hat Luther so monumental geschildert, keiner das Entscheidende seines Wesens so tief erfaßt und so schlagend formuliert, keiner ein so tiefgreifendes Lob seiner Bibelübersetzung und der deutschen Sprache gefunden:

Er trug in seiner Brust den Kampf verhüllt,
Der jetzt der Erde halben Kreis erfüllt.
Er brach in Todesnot den Klosterbann —
Das Große tut nur, wer nicht anders kann.
Er fühlt der Zeiten ungeheuren Bruch
Und fest umklammert er sein Bibelbuch.
In seiner Seele kämpft, was wird und war,
Ein keuchend hart verschlungen Ringerpaar.
Sein Geist ist zweier Zeiten Schlachtgebiet —
Mich wundert nicht, daß er Dämonen sieht.

Das war ein neuer Ton, der hier erklang. Die körnige, männliche, knappe Sprache und die im besten Sinne holzschnittmäßige Manier brachten die Signatur der streitfrohen, gärenden, in den Grundfesten erschütterten Zeit samt dem starkherzigen Ritter und Humanisten zum glücklichsten Ausdruck. Spätere Überarbeitungen vermännlichten und verwilderten seine Gestalt, zeichneten eine Reihe realistischer Züge in sein Bild und bereicherten das der Zeit. Dabei fiel dem Dichter noch manche treffliche Erfindung in die Hand, so die Szene, wo Hutten, vom Laubwerk versteckt, am Ufer liegt, während fahrende Schüler im Boot vorübergleiten und das Huttenlied Conz Leffels singen („Ach, edler Hut

aus Franken"), ahnungslos, daß, fast zum Erlangen nahe, derjenige am Strande rastet, dem das Lied gilt.

Das Echo, das sein „Hutten" weckte, bewog Meyer, bei der nämlichen Gattung zu beharren. Er schrieb während der venetianischen Wintertage die Dichtung „Engelberg", die er, wie den „Hutten", aus einer schon vor Jahren aufgezeichneten Romanze entwickelte. Die Arbeit mißlang einigermaßen, weil in der betreffenden Romanze wohl eine oder zwei hübsche Szenen enthalten waren, doch nicht ein richtiges, des Ausbaues fähiges Motiv. Streng genommen fehlt ein solches auch der Huttendichtung, woher ihr bilderbuchhafter Charakter rührt. Allein sie dreht sich um eine geschichtliche, markante Figur, deren Art und Los wie eine Kriegsmelodie aus der stürmischen Symphonie der Zeit erschallt.

In „Engelberg" jedoch ist außer der Landschaft alles erfunden. Halb Wirklichkeit, halb Legende, symbolisiert das Werklein ein Frauenschicksal durch das der Angela, die im Engelberger Kloster aufwächst, wohin sie als Neugeborenes gebracht wurde, einen Jäger heiratet, Witwe wird und den Tod ihrer Kinder erlebt. Diese Fabel ist voll Plastik und Empfindung auf dem leuchtenden Grunde der Engelberger Landschaft ausgebreitet, deren Reize die wohllautenden, farbigen Verse dermaßen auffangen, daß der Dichter sagen durfte, die Seele des Gebirgstals habe hier Gestalt gewonnen. Allein es geht den Geschehnissen, trotzdem sie auf einen bestimmten Boden gestellt sind, das eigentlich Bodenständige und das Zwingende der inneren Entwicklung ab, so daß sich mehr der Eindruck eines träumerischen Spiels der abziehenden Romantik geltend macht, unter deren Herrschaft Meyers junge Jahre gestanden, als die strenge Fügung eines Schicksals. Auch mag der enge Vierheber hin und wieder die freie Bewegung des Dichters gehemmt haben.

Fürderhin brauchte er den Vers nur noch in Gedichten und wandte sich nunmehr der Prosa zu, die er gleich in der kleinen, 1872/73 entstandenen Novelle „Das Amulet" meisterlich handhabte. Einen Gedanken des Prosper Merimée aufgreifend, erzählt er, wie in der Bartholomäusnacht der gläubige Katholik, der Freiburger Boccard, umkommt, während seine Marienmedaille demjenigen, der nicht an sie glaubt, dem protestantischen Berner Schadau, das Leben erhält. Obwohl stellenweise das historische Rankenwerk den Stamm der Ereignisse überwuchert

und mehr wildert, als sich anschmiegt, so empfinden doch Verehrer des Dichters an diesem Erstling seiner Erzählerkunst einen Reiz, den keine seiner andern Schöpfungen besitzt, nämlich etwas Knospenhaftes, nicht völlig Entwickeltes, was mit dem kühlen objektiven Vortrag trefflich zusammenstimmt. Vielleicht hat Meyer nichts so eigentümlich Rührendes geschrieben wie die Heimkehr Schadaus mit Gasparde ins Land seiner Väter.

Indem er die Feder eintauchte zur Niederschrift des „Amulets", unterbrach er die Arbeit an seiner umfänglichsten, damals schon weitgediehenen Schöpfung, an der Bündnergeschichte „Jürg Jenatsch". Er wollte an der kleinen historischen Novelle seine Kräfte erproben, bevor er den großen historischen Roman beendigte, zu dem er 1866 und 1867 monatelang Land und Leute Graubündens studiert hatte.

In „Engelberg" und „Amulet" sind Fabel und Charaktere erfunden, in „Huttens letzten Tagen" und im „Jenatsch" von der Geschichte gegeben. Jenatsch und sein Schicksal ist weitaus der hervorragendste historische Stoff, den die Schweiz einem Dichter zu bieten hatte, farbig, wild, monumental, vielfach rätselhaft und dennoch nahe genug, um deutlich und äußerlich und innerlich faßlich zu sein. Jenatsch und Wallenstein sind die beiden großen tragischen Gestalten des Dreißigjährigen Krieges. Der Böhme fand einen großen Dramatiker, der Bündner einen großen Erzähler. Jenatsch war ein kühner Soldat, ein leidenschaftlicher Parteigänger und Volksführer, ein verschlagener Diplomat. Graubünden, damals noch ein selbständiger Staat, wurde der Kriegsschauplatz spanisch-österreichischer und französischer Heere und dadurch in die entsetzlichen Greuel des Dreißigjährigen Krieges hineingerissen. Jenatsch focht gegen die in seine Heimat eingefallenen Österreicher, schloß sich dann gegen sie den unter Herzog Rohan eingerückten Franzosen an, wandte sich aber, als Richelieu die Absicht durchblicken ließ, das Land zu behalten, Spanien-Österreich zu, trat — er, der ehemalige Prädikant —, um seine Pläne zu fördern, zum katholischen Glauben über und befreite Bünden. Er wurde 1639 in Chur von Maskierten ermordet. Das geheimnisvolle Ende, eine Rache für den an Pompejus Planta, dem Führer der österreichisch-spanischen Partei, früher von ihm verübten Mord, war natürlich ganz dazu angetan, die Phantasie des Dichters in Bewegung zu setzen.

Mehrfach verwahrte sich Meyer gegen die Kritik, die, ohne

Kenntnis des Rohstoffes und verführt durch die Wahrheit der Darstellung, wesentlich nur Wiedergabe des Geschichtlichen glaubte annehmen zu müssen. Er räumte die ungewöhnlichen Vorzüge des Stoffes ein, betonte aber, Wert und Wirkung seines Romans beruhe auf der „Fassion".

Er hatte — und das war der Schritt über das „Amulet" hinaus — die völlige Beherrschung des geschichtlichen Materials und seine Unterwerfung unter die poetischen Gebote sich angeeignet. Er vereinfachte, ohne die Hauptlinien zu verschieben, die verwickelten politisch-militärischen Vorgänge, die sich im Laufe von zwei Jahrzehnten in Bünden abspielten; er rückte, indem er seine Helfer am Befreiungswerk zurückdrängte oder ausschaltete, Jenatsch an die erste Stelle; er idealisierte ihn, den er mit Recht für einen schlimmen Charakter hielt, durch eine glühende, vor dem Äußersten nicht zurückschreckende Vaterlandsliebe. Das Durchgreifende aber geschah dadurch, daß er die Fülle der politisch-kriegerischen Aktionen mit einer Liebesleidenschaft durchwärmt und durchleuchtet, ungefähr wie Schiller seinen geschichtlichen Vorwürfen aufzuhelfen pflegte: Lukrezia Planta liebt den Jürg Jenatsch von Kindheit an, sie befreit ihn aus den Händen der Feinde, trotzdem er ihr den Vater erschlagen hat, weil sie in ihm den künftigen Retter ihrer Heimat erblickt, sie tut im entscheidenden Augenblick Botendienste für ihn. Aber sie dürfen sich nicht angehören, der blutige Geist des Vaters tritt zwischen sie. Schließlich versetzt sie ihm den Todesstreich, um ihn nicht durch seine persönlichen Feinde enden zu lassen.

Abgesehen von diesem befremdenden Schluß bedeutet vielfach das Erfundene Höhepunkte der Schöpfung. Ergreifende Schönheit umwittert die Heimfahrt Lukrezias mit dem geretteten Jenatsch, während welcher auf einer Misoxer Alp das Bekenntnis ihrer Liebe zusammenfällt mit der herben Einsicht, daß sie niemals die Seine werden kann. Und welche Szene vermag sich an Größe mit jener zu messen, wo Jürg Jenatsch, die tote Lucia im linken Arme, das Schwert in der Rechten, aus dem Dache des brennenden Berbenner Pfarrhauses steigt? Nicht nur diese beiden Szenen, das meiste, so die erste Hälfte des Werkes, entstammt beinahe völlig dichterischer Erfindung.

Das erste Buch, Exposition und Entwicklung kunstvoll durcheinander schlingend, wird gleich durch ein Meisterstück der Darstellung und Spannung eröffnet, durch das Zusammentreffen des Pompejus Planta mit Herrn

Waser auf der Paßhöhe des Julier, und gewinnt seinen Gipfel mit den starken Vorgängen im Pfarrhaus zu Berbenn während des Veltlinermordes. Das zweite ruht auf der Erfindung, daß Jenatsch, der aus dem Vaterland geflohen, im Dienste Venedigs steht, in dieser Stadt von Herzog Rohan vor dem Henker gerettet wird und mit Lukrezia zusammentrifft, die, wie das dritte Buch berichtet, ihn niederschlägt.

Es sind kühne Eingebungen einer mit dem Stoffe souverän verfahrenden Dichterherrlichkeit, daß der edle Herzog denjenigen vor dem durch den Richter verhängten Ende behütet, der ihn später verraten wird, und daß die Tochter des Pompejus Planta den Mörder ihres Vaters dem Strick entzieht, weil sie, wie der Herzog, der dem Feldzug in Graubünden entgegensieht, in ihm den für die Zukunft des Landes unentbehrlichen Mann erblickt. Das wird glaublich gemacht durch ausgiebige und sorgfältige Zeichnung der Hauptpersonen in den leuchtenden, eindrucksamen Bildern dieses zweiten Buches, das dem Dichter, den hier die Geschichte nicht hemmt, Raum gönnt zu dramatischer Konzeption und Konzentration; es erzählt private Schicksale, obgleich die Zukunft Bündens, die auf den Degenspitzen Rohans und des Jenatsch ruht, aus allen Wänden redet. Ohne kriegerisch zu sein, ist es voll von Ausblicken auf den Krieg in Bünden, den im echten Stil der großen Historie das dritte Buch aufrollt, das, so umfänglich wie die beiden ersten zusammen, ein wahres Heldenbuch darstellt. Immer mächtiger, immer dunkler wächst die Gestalt des Jenatsch empor, kontrastiert mit dem edeln Herzog und Lukretia, die der Dichter wirksam in die politischen Geschehnisse zu verflechten weiß.

Die Menge der Figuren, der Reichtum an Handlung, die energische Verwendung des Bodenständigen und Lokalbedingten, insbesondere der unvergleichlichen Bündner Landschaft, weisen dem „Jürg Jenatsch" unter Meyers Werken einen einzigen Platz zu. Unter den historischen Romanen der Deutschen steht er obenan. Er hat vor Scheffels Ekkehard, den man ihm öfter an die Seite rückt, die vollendetere Kunst, die tiefere Charakteristik, die mächtigere Poesie und die Besonderheit voraus, daß die Geschicke seines Helden mit denen seines Volkes unlösbar verknüpft sind und daß er dessen stammeigentümlicher Vertreter und Führer ist.

Ziemlich weit zurück reicht bei Meyer der Gedanke, den Komtur Schmid von Küßnacht, der mit Zwingli bei Kappel fiel, als Romanfigur zu behandeln. Er machte sich nach dem „Jürg

Jenatsch" ernstlich dahinter und erwog den Plan bei schon gebrochenen Kräften noch um die Jahreswende 1891/92. Allein es führte keiner der Versuche zum Ziel, trotzdem er schon Anfang 1877 eine starke Fabel glaubte erfunden zu haben. Es zeigte sich der durchgreifende Unterschied zwischen einem geschichtlichen Stoff, der, wie Jenatsch, einen ungewöhnlichen Helden und eine ungewöhnliche Fabel zugleich bietet, und dem des Komturs, der nur einen Helden, einen sympathischen zwar, doch keinen irgendwie bedeutenden, und keine Fabel, auch nicht die Keime dazu gewährt.

Statt des Romans gelang zunächst eine Humoreske, „Der Schuß von der Kanzel", die einzige, die Meyer schrieb, neben denjenigen Kellers eine der originellsten der deutschen Literatur.

Der Locotenente Wertmüller, der im „Jürg Jenatsch" eine ansehnliche Rolle spielt, hat es zu Jahren und zum General gebracht, der, wenn er nicht zu Felde liegt, auf der Halbinsel Au haust und nun ausnahmsweise einmal seine Lust am Schabernack zum Guten wendet, indem er seine Nichte Rahel und einen braven Theologiekandidaten zusammenbringt. Er richtet es so ein, daß sein leidenschaftlich auf Schießwaffen erpichter geistlicher Vetter auf der Kanzel vor versammelter Gemeinde ein Terzerol abfeuert, wodurch er — darauf hat der General gerechnet — sein Amt einbüßt, das nunmehr der Kandidat erhält samt der Geliebten.

Die lustige Geschichte, die auf ein Erlebnis in Scheffels Bekanntenkreis zurückgeht, war ein Aufatmen, eine Erholung zwischen den schweren Entwürfen des „Komturs" und des „Heiligen". Verstanden ist unter dem Heiligen der Erzbischof Thomas Becket, der als Vorkämpfer für die päpstliche Herrschaft in England mit seinem König Heinrich II. in Zerwürfnis geriet und nach vorübergehender Versöhnung 1172 von vier Edelleuten in seiner Kathedrale zu Canterbury erschlagen wurde.

Der Dichter rang hart mit dem Stoff. Die Entwicklung seines Talentes stellte ihn vor eine neue Aufgabe. Im „Jenatsch" hatte er im Stil eines Freskanten und nach Maßgabe der geschichtlichen Vorlage wesentlich epische Breite erstrebt und entfaltet, und offenbar war, soweit seine ziemlich zahlreich vorhandenen Auslassungen einen Schluß gestatten, im „Komtur" etwas Ähnliches beabsichtigt, zumal das einfache und sympathische Wesen dieses aufrechten Mannes, so wie er, der Überlieferung gemäß, sich ihn dachte, eine plane und einfache Erzählung auf breiten Zeit-

hintergründen nahe legte. Aber das zweite Buch des „Jenatsch“ war vorwiegend der Psychologie der drei Hauptfiguren gewidmet, die der Dichter im Wirrsal der Schlachten und politischen Winkelzüge, so sehr er das Geschichtliche vereinfachte, offenbar nicht genugsam glaubte zur Geltung bringen zu können. Nun sollte nach dieser Richtung mehr geschehen. Er wünschte, mit dem Psychologischen und entsprechend mit dem Hauptcharakter soweit irgendmöglich in die Tiefe zu gehen. Er gedachte, die Seele des historischen Thomas Becket, in die wir nicht hineinsehen, zu enthüllen und aus der konventionellen, schemenhaften Figur einen wirklichen Menschen zu machen. Es sollte ein neuer, ein höchst individueller, seltener und doch glaublicher Charakter sein. Er leiht ihm — in Benützung der Legende — orientalisches Blut, höchste Bildung und gründliche Verachtung seiner rohen Zeit, höchsten Verstand und, weil er ein Unterdrückter ist, vollkommene Diplomatie; er macht ihn zu einer vornehmen Natur und gibt ihm eine ehrgeizige Ader oder vielmehr ein Gefühl enormer geistiger Überlegenheit, dazu einen Zug der Rachsucht, die ihn eine so fürchterliche Wunde nicht verschmerzen läßt, wie der König sie ihm dadurch schlug, daß er ihm die einzige Tochter, noch ein Kind, verdarb und, wenn auch absichtslos, ihren Tod herbeiführte. Der Gegenspieler, der König, ist das genaue Gegenteil: ganz Temperament, gutmütig, naiv, unsittlich; er kennt seinen Kanzler, den Heiligen, stellenweise, täuscht sich aber immerwährend in ihm, da er intellektuell und moralisch zu weit von ihm absteht, um ihn zu begreifen. Aus dem Verbrechen des Königs und dem scharfen Gegensatz der Charaktere entwickelt sich das tragische Problem: Frömmigkeit, Klugheit, Fatalismus und die Ahnung, daß die Stunde der Rache kommen werde, veranlassen den tiefverwundeten Becket, zunächst sich passiv zu verhalten, bis kein anderer als der König selbst ihm die furchtbare Waffe in die Hand drückt, indem er ihn, seinen Kanzler, zum Bischof macht. Im Banne seines heiligen Amtes wandelt er sich zum frommen Asketen und zum Anwalt der unterdrückten Sachsen. Unlösbar durchdringen sich sein Rachebedürfnis und die nach Gerechtigkeit verlangenden Gebote der Kirche. Durch den Kampf, der zwischen dem Bischof und dem König ausbricht, will der Dichter den Gedanken ausdrücken, daß die Hierarchie wegen ihres ethischen Gehaltes nur von von ethischen Gegnern besiegt werden könne. Das rein Menschliche und Ergreifende aber liegt wohl darin, daß das Schicksal Beckets das

Schicksal einer geistigen, fein organisierten Natur unter der Roheit des Mittelalters und überhaupt einer rohen Zeit versinnbildlicht. Meyer selbst fühlte sich lange schmerzliche Jahre zurückgesetzt und in gewissem Sinne gewalttätig behandelt von einer Umgebung, die trotz ihrer Bildung, ganz begreiflicherweise, mit dem lediglich ästhetisch veranlagten, innerlich gehemmten und praktisch unbrauchbaren Manne nichts anzufangen wußte. Er behauptete zwar in einem Briefe an Betty Paoli, er habe den Charakter des „Heiligen" rein aus „seinem Gemüt gehoben", d. h. wohl erfunden. Allein die packende Wahrheit, die Vertiefung brachte er nur dadurch heraus, daß er nach Modell arbeitete. Und dieses Modell war er selbst. Das Feine, das Vornehme, das Überlegene des zugleich etwas Unterdrückten, die Neigung, mit den Menschen zu spielen, das einigermaßen Blutleere, die Mischung von Fatalismus und Ehrgeiz und die Erstarkung des religiösen Gefühls — das alles teilt der Dichter mit seinem Heiligen.

Eine vollendete Kunst enträtselte den legendarischen Heiligen. Eine nicht minder vollendete machte ihn wieder bis zu einem gewissen Grade problematisch und steigerte dadurch den poetisch geheimnisvollen Eindruck der seltsamen Gestalt. Das bewerkstelligte Meyer durch die Einrahmung: Hans der Armbruster, der im Dienste des englischen Königs gestanden, erzählt als ehemaliger Augenzeuge am 29. Dezember 1191, da der neue Heilige, Thomas von Canterbury, zum erstenmal im Fraumünster zu Zürich gefeiert wird, einem Chorherrn die Geschichte. Zwischen dem gemütlich-idyllischen Rahmen und dem harten, grausamen Inhalt besteht ein wirksamer Kontrast. Viel wichtiger aber, ein wahrer Triumph der Kunst ist es, daß der Armbruster, der nach des Dichters Aussage den gesunden Menschenverstand personifiziert, die Vorgänge zwischen dem König und seinem Kanzler scharf beobachtet, der feinen und komplizierten Natur des Heiligen dagegen nur zum Teil nachkommt. Das ist eine neue und glänzende Verwendung des Rahmens und bedeutend über dem, was Gottfried Keller kurz vorher mit seinem Rahmen in den „Züricher Novellen" beabsichtigt und geleistet hatte.

Die Plastik der Figuren und Geschehnisse, die Tiefe und Originalität der Psychologie, die entschiedene, obgleich mit sparsamen Mitteln erzielte Zeitfarbe, Stil und Haltung der großen Tragödie und die kunstvolle Rahmentechnik errangen eine starke und rasche Bewunderung, die sich am prägnantesten in Geibels Wort aus-

prägte, er sei stolz, daß ein solches Meisterwerk zu seiner Zeit geschaffen worden sei.

Nach dem „Heiligen", der im Sommer 1879 fertig geworden war, entstanden drei kleinere Novellen, alle drei Meisterwerke ihrer Gattung, gründlich verschieden voneinander und jede auf einem singulären Motiv aufgebaut. Die erste, „Plautus im Nonnenkloster", erzählt, wie der Humanist Poggio einer Novize aus dem Klösterchen, worein sie sich schon als Kind gelobt, und damit zur Ehe mit dem Geliebten verhilft, sich selbst aber in den Besitz einer Plautushandschrift bringt, die er bei den Nonnen ausgewittert. Der Dichter bezeichnet als das Thema der wahrscheinlich von ihm völlig erfundenen Handlung Schelmerei und Redlichkeit. Darüber hinaus aber drückt diese umfangshalber geringste seiner Schöpfungen eine welthistorische Tatsache in epischer Form aus, nämlich das verschiedene Verhalten des Germanen und Romanen zur Reformation und damit zu Gewissensfragen überhaupt. Warum die Reformation in welschen Landen einen anderen Verlauf nahm als in deutschen, darauf antwortet ohne ein einziges direktes Wort dieses kleine Werk in unvergleichlicher Weise. Der Rahmen ist hier im Gegensinn zum „Heiligen" verwendet: Hans der Armbruster berichtet Vorgänge, zu denen er infolge seiner untergeordneten Stellung nichts zu sagen hat; Poggio dagegen, der Erzähler der Klosternovelle, ist nicht bloß Augenzeuge, sondern Haupthandelnder. Die robuste, einfache Natur des Armbrusters vermag die verfeinerte, seltsame des Thomas Becket nicht recht zu fassen; Poggio, der Sohn einer alten und wesentlich ästhetischen Kultur, belächelt die Gewissensqualen der blonden Barbarin Gertrude als etwas ihm nicht völlig Verständliches.

Die zweite dieser Novellen, „Gustav Adolfs Page", vermutlich von einer bewußten oder unbewußten, Reminiszenz an Laube beeinflußt, entsprang dem Wunsche des Dichters nach einer Art Gegenstück zu Klärchen im Egmont.

Die junge Nürnbergerin Gustel Leubelfing folgt als Page dem vergötterten Gustav Adolf, der, äußerst kurzsichtig, wie er der Überlieferung zufolge war, ihr Geschlecht nicht ahnt, ins Feld, flieht vor der drohenden Entdeckung, nähert sich in der Schlacht bei Lützen dem König wieder und fällt mit ihm.

Die kühne Fabel ist mit vollendeter Sicherheit ins Historische hineingesetzt, dieses selbst genial benutzt, namentlich, außer Gustav

Adolf, die Gestalten des Herzogs von Lauenburg und Wallensteins, und das Ganze eine vorzügliche Mischung des Heroischen mit dem Rührenden, eine beinahe einzigartige Verbindung eines Privatschicksals mit dem eines großen Herrschers.

Jugendstimmungen, Jugenderlebnisse klingen fraglos in der dritten der Novellen wieder: „Die Leiden eines Knaben." Sie erwuchs aus einer Anekdote bei Saint-Simon, die der Dichter anders wendete und vertiefte. Es ist die erschütternde Tragödie eines feinen, äußerlich und innerlich vornehmen, aber unbegabten Knaben, den die Schläge eines tückischen Lehrers in tödliche Krankheit treiben, neben Gottfried Kellers Geschichte der armen Meret wohl das Vollendetste auf dem Gebiet der deutschen Jugenderzählung und noch tiefer gegriffen als diese. Der Rahmen ist der denkbar kunstvollste: Der greise Leibarzt Fagon erzählt die Vorgänge seinem Herrn Ludwig XIV., der eigentlich zugleich in ihrem Mittelpunkt steht, so daß die Haupthandlung fortwährend und unvermerkt in die Rahmenhandlung hinüberspielt und umgekehrt.

Noch im nämlichen Jahre 1883 schrieb C. F. Meyer „Die Hochzeit des Mönchs", die wohl den Gipfel seiner Monumentalkunst darstellt; Monumentalkunst aber erschien ihm als die höchste. Schon in der Romanze „Der Mars von Florenz" hatte er den aus der Florentinischen Geschichte geschöpften Vorgang behandelt, daß einer hart vor der Trauung von jäher Leidenschaft zu einer anderen entzündet wird und sie statt der Braut zum Altar führt, woraus der blutige Untergang der beiden erwächst. Nun macht er die Wehrlosigkeit gegenüber der plötzlich ausbrechenden Liebesleidenschaft dadurch glaublich, daß der Held ein weltunkundiger, junger Mönch ist, den man, um das Geschlecht zu erhalten, aus dem Kloster genommen und mit der Braut des eben erst ertrunkenen Bruders verlobt hat. Aber der Dichter löst außer dem eigentlichen Problem der Novelle noch zwei andere, und zwar durch den Rahmen, dessen er sich hier wieder bedient und nunmehr mit einer Kunst, die vorher ihresgleichen nie gehabt hat und die darum auch von ihm selbst nicht mehr zu überbieten war, so daß er fortan auf dieses Mittel verzichtete. Einmal zeichnet er ein großartiges Bildnis Dantes, indem er diesen größten Epiker des Mittelalters die Begebenheiten vor Cangrande und seinem Hof in Verona erzählen läßt. Sodann zeigt er die Technik der Novelle überhaupt, weil er Dante aus einem vor der zuhörenden

Runde zufällig aufgegriffenen Motiv die Erzählung Schritt für Schritt entwickeln und aufbauen läßt, wobei dieser aus dem Kreise der Anwesenden bis auf die Namen einzelne Figuren als Modelle herausgreift und sie geradewegs in seine ersonnene Handlung verflicht.

Organisation des Stoffes und Aufbau des Werkes sind völlig dramatisch: Zusammenschluß der Handlung in wenigen gewaltigen Szenen, die sich die Phantasie unwillkürlich auf die Bühne rückt.

Diese Haltung der Monumentalfreske ist noch gesteigert in der 1885 vollendeten „Richterin". Meyer verlegte die Handlung, die er wohl ein Vierteljahrhundert mit sich herumgetragen und die er zuerst in Korsika, dann in der Engelsburg zur Zeit der Renaissance und schließlich in Sizilien unter Friedrich II. spielen zu lassen beabsichtigt hatte, nach Graubünden in die Zeit Karls des Großen, um für die fast übermenschlichen Maße der an die Heldenzeit gemahnenden Figuren Grund und Luft zu gewinnen und um die Größe der Gestalten und Leidenschaften mit der Wucht der Landschaft überein zu bringen.

Auf der Richterin lastet der Gattenmord, um den niemand weiß, niemand wissen kann. Nach langen Jahren bekennt sie aus innerstem Antrieb und richtet sich selbst durch Gift. Ihr Geständnis ermöglicht das Glück ihrer Kinder, die, vermeintlich in sündlicher Liebe zueinander entbrannt, nunmehr erfahren, daß sie nicht Geschwister sind, daß Wulfrin, der Stiefsohn der Richterin aus der früheren Ehe des von ihr gemordeten Gatten, und ihre Tochter Palma novella weder vom gleichen Vater, noch von der gleichen Mutter stammen.

Es sind hier in genialer Weise zwei schwere Motive innig und organisch miteinander verknüpft, das des Gewissens und das der Geschwisterliebe, das die nämliche Lösung findet wie in Goethes „Geschwistern": die zwei, die sich lieben, sind nur vermeintlich, nicht wirklich Geschwister. Dem Drückenden, Lastenden beider Motive wirkte der Dichter durch das ungewöhnliche Ausmaß der Leidenschaften und die mächtige Landschaft entgegen, ohne freilich allenthalben jenen freien Zug zu gewinnen, der bis jetzt seine Tragik begleitet hatte.

Um ein Geheimnis handelt es sich auch in der 1887 abgeschlossenen Novelle „Die Versuchung des Pescara":

Die Richterin sucht das ihre abzuwälzen, Pescara sucht das seine zu bewahren, eine tödliche Wunde, die er in der für ihn siegreichen Schlacht

bei Pavia empfangen. Die Welt hält ihn für einen Gesunden, und der Papst, Venedig und Mailand, unterstützt von seiner Gemahlin, der edlen Vittoria Colonna, treten mit einer verführerischen, gewaltigen Aufgabe an ihn heran, die niemand als er zu lösen vermag: es ist die Befreiung Italiens von der Fremdherrschaft. „Das sterbende Italien bewirbt sich unwissentlich um einen sterbenden Helden." Aber er bleibt seinem Herrn Karl V. treu und teilt ihm die Anschläge der Verschwörer mit. Die Wunde, die sein Schicksal ist, ist die seines zerrissenen Vaterlandes. Über dem Wirrsal der politischen Geschehnisse und Möglichkeiten ruht der ergreifende Schimmer einer schmerzlichen Resignation, durch die, unausgesprochen, die seufzende Frage geht, ob der Held, wenn er ein Gesunder, Ungebrochener wäre, der Versuchung erläge, vor der ihn die nahe Sterbestunde behütet.

Der Dichter adelt die geschichtlich wenig sympathische Gestalt Pescaras, indem er ihm eine männlich rührende Ergebung in sein Los verleiht. Es ist wohl neben dem Schicksal des damals (1887) erlöschenden deutschen Kronprinzen Friedrich sein eignes, was ihm den Stoff nahe legte und ihm die Vertiefung ermöglichte. Denn er selbst fühlte seine Kraft erschüttert und sah voraus, daß er nicht mehr imstande sein werde, alle oder auch nur die meisten seiner Pläne zu bewältigen.

Bald nach der Beendigung des „Pescara" verfiel er beängstigenden nervösen Zuständen, die seine schöpferische Tätigkeit für immer zu vernichten drohten.

Doch noch einmal raffte er sich auf. Im Sommer 1891 schloß er „Angela Borgia" ab, das letzte Werk, dessen Vollendung ihm beschieden war.

Wieder entrollt er ein glänzendes, reichbewegtes Bild der italienischen Renaissance im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts und zaubert zum Schluß in die unsäglichen Greuel des Hofes zu Ferrara ein versöhnendes Liebesidyll, wie er über das historisch fragwürdige Lebensende Pescaras die Glorie heroischer Resignation gebreitet hatte: Angela Borgia heiratet den, weil sie seine schönen Augen gelobt, geblendeten und wegen eines gegen seinen herrschenden Bruder unternommenen Entthronungsversuches eingekerkerten Giulio d'Este.

Mehr aber als sie beanspruchte nach und nach das Dichterinteresse die männerberückende Lukrezia Borgia. Meyer vertiefte sich derart in ihr Seelenrätsel, daß sie ganz eigentlich an die erste Stelle tritt und eine Lukrezia-Novelle und eine Angela-Novelle mehr nebeneinander stehen als ineinander verwoben sind.

Den Dichter traf das schmerzliche Los, das er, was bei seiner Spätreife begreiflich war, so häufig vorausgeahnt, das Los, ver-

schiedene seiner Pläne unvollendet zurücklassen zu müssen. Da war neben dem „Komtur", von dem sich ein Anfang erhielt, „Der Dynast": das ist der Graf von Toggenburg, der nach der Auffassung der Zeitgenossen und des Chronisten den blutigen Bürgerkrieg zwischen Zürich und den übrigen Eidgenossen um die Mitte des 15. Jahrhunderts verursachte. Lange beschäftigte Meyer der Konflikt zwischen dem Hohenstaufen Friedrich II. und seinem Kanzler Petrus Vinea. Es fanden sich von dieser Arbeit eine Reihe Bruchstücke in seinem Nachlaß. Übrigens hatte er für verschiedene seiner Erzählungen, auch für den „Jenatsch", ursprünglich die dramatische Form ins Auge gefaßt und lange daran gedacht, die deutschen Kaiser Heinrich IV. und Heinrich V. zu dramatisieren. Auch ein Eheproblem beabsichtigte er in einer Novelle zu behandeln, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts spielen sollte, und eine Humoreske „Die sanfte Klosteraufhebung".

Solange als das epische blieb ihm das lyrische Vermögen, das in vorgerückten Jahren so leicht erlischt. Er sammelte 1882 seine Gedichte, die er in den folgenden Auflagen noch vermehrte und im einzelnen vielfach änderte. Es waren nicht nur die in den „Balladen" und in den „Romanzen und Bildern" enthaltenen Nummern, die hier ihre Auferstehung feierten, es waren viele neue, die erst nach dem 50. Lebensjahr des Dichters entstanden oder doch die letzte endgültige Fassung fanden.

Der große Meister und Vollender der historischen Novelle war auch ein Meister der Ballade und Romanze. Schon der „Hutten" war ja eigentlich eine Kette von Balladen gewesen. Die Hälfte seiner Gedichte sind Balladen und Romanzen. Seine Stoffwelt reicht von Homer bis beinahe in die Gegenwart. Doch schöpft er seine Vorwürfe mit Vorliebe aus dem Mittelalter und den Zeiten der Reformation und Gegenreformation. Wie der Prosaiker fand der Lyriker in der Geschichte, was ihm die Gegenwart weigerte, Erhebung über den Alltag: „treu und gewaltig ist die Heldenzeit", sagt er in einem Gedicht. Nicht nur auf äußere Größe richtet er das Auge, auch auf die ethische. Er handhabt alle Formen gleich meisterlich, von der einfachen der volksmäßigen Ballade bis zum epigrammatisch zugespitzten Vortrag, dessen zuweilen nur andeutende Kürze nicht mehr zu überbieten ist, bis zum pathetisch ausladenden Schwung. Haltung, Prägnanz, Sprachkraft, Bildmacht und Individualität machen sich selbst in den dem Volkslied angenäherten Stücken so sehr

geltend, daß die persönliche Note nirgendwo zu verkennen ist, wodurch freilich auch der leichte, ungehemmte, sangbare Zug etwas beeinträchtigt wird. Immer bleibt der Reichtum der Motive, die Sicherheit, womit Ton und Geist der Zeit erfüllt und getroffen werden, die stets mit sparsamen Mitteln erreichte Zeitfarbe und vor allem die Vertiefung, die Veredelung, die Wendung ins Eigene und Neue. An Fülle der balladesken Vorwürfe und an Eigenheit der Behandlung, die überall das bloß Historische überwindet, werden wenige deutsche Dichter sich mit C. F. Meyer messen dürfen schon aus dem Grunde, weil wenige eine so bedeutende und ausgeprägte menschliche und künstlerische Persönlichkeit in ihre Schöpfungen zu legen hatten. Was insbesondere die Schweizer vor ihm auf diesem Feld geleistet, das erscheint, an seinen Schöpfungen gemessen, belanglos, ja nichtig, wenige Gedichte Gottfried Kellers ausgenommen, die übrigens neben, nicht vor denjenigen C. F. Meyers entstanden. Er fand auch seine Vorbilder nicht unter seinen Landsleuten, den Schweizern, sondern, außer in Goethe und Schiller, in Platen und Lingg.

Die rund hundert Nummern sind unter sich so verschieden, jede besitzt so sehr eigene Färbung und eigenen Gang, die künstlerische Durchbildung ist überall so untadelig und das spezifische Gewicht so beträchtlich, daß es schwer hält, irgendwelche als besonders hervorragend aus diesen hundert herauszugreifen. Die unstrophischen, ob gereimt oder ungereimt, bilden eine hervorstechende Gruppe für sich, worin die vornehme und zugleich sehr charakteristische Versprache C. F. Meyers mit am glücklichsten sich auswirkt. Hierher gehören u. a. „Thespesius", „Der Pilger und die Sarazenin", „Die Ketzerin", „Das Münster", „Michel Angelo und seine Statuen", „Die Füße im Feuer", „Die Rose von Newport". Das volle, vollendete Pathos zeigt vielleicht am besten „Mit zwei Worten", dessen prachtvolle Schlußstrophe orgelmäßig anschwillt:

„Pilgrim Gilbert Becket!" dröhnt es, braust es längs der Themse Strand.
Sieh, da kommt er ihr entgegen, von des Volkes Mund genannt,
Über seine Schwelle führt er, die das Ziel der Reise fand.
Liebe wandert mit zwei Worten gläubig über Meer und Land.

Unter den volksliederhaften ragen hervor „Jung Tirel" und „Das Auge des Blinden". Einige der erzählenden Gedichte sind übrigens ihrer Natur nach Bekenntnisse, und das eben verleiht ihnen den besonderen Wert. So drückt „Das Münster" die volle

Hingabe an ein großes Lebenswerk und den tiefen Schmerz aus, es nicht vollenden zu können, Stimmungen also und Zustände, die der Dichter häufig genug erlebte; „Der Dachselhofen" formuliert seinen lebhaften Wunsch, Deutsche und Schweizer möchten ihrer Stammesverwandtschaft immer eingedenk bleiben. Der bekenntnismäßige Inhalt rückt eigentlich diese Gedichte — man kann ihnen auch „Camoens" und namentlich „Michel Angelo und seine Statuen" zuzählen — schon zu den rein lyrischen.

Denn die eigentliche Lyrik C. F. Meyers hat häufig, ohne je aufzuhören, echte Poesie zu sein, einen gedankenmäßigen, reflektierenden Einschlag, der sich als Gehalt der bedeutenden Persönlichkeit offenbart. Sie steht so hoch, daß man sagen darf, seit Mörikes Sammlung sei keine von ähnlichem Wert mehr in der deutschen Literatur erschienen. Auch Gottfried Keller, der gegen die Prosaschöpfungen seines Landsmannes und Zeitgenossen dieses und jenes einzuwenden hatte, bewunderte den Lyriker C. F. Meyer.

Reichtum und Tiefe des eigentümlichen Geistes vermögen natürlich in der reinen, in der eigentlichen Lyrik ihre intimen Kräfte freier zu entfalten als in den Balladen und Romanzen: das Vornehme und Innige, das Gedämpfte, die verborgene oder bemeisterte Leidenschaft, die Einfachheit bei höchster Kunst, die reine Linie und Anschaulichkeit, den Klang, kurz die Schönheit des Inhalts und der Form. So reich der Schatz dieser Schöpfungen ist, es findet sich darunter so gut wie nichts, das bloßes Spiel der Phantasie wäre. Vielmehr ruht auf dem Grunde von allem das Empfundene, das Erlebte, das Schicksalsmäßige. Darum keine leeren Stellen, keine leeren Bilder, kein leerer Klang, sondern allenthalben der Abglanz der im Leben und durch das Erlebte gereiften und vertieften Seele. Hier erhärtet sich wieder einmal die alte Wahrheit, daß nicht das Neue, Unerhörte, Ungewohnte der Gegenstand, das Maßgebende der echten Lyrik ist, sondern die Vertiefung dessen, was mehr oder weniger ähnlich die meisten erleben oder doch erleben könnten, der Ritterschlag durch ein bedeutendes Individuum, Besonderheit und Eigenmacht, womit der Dichter ein Erlebtes oder Geschehenes empfindet oder gestaltet.

Ein Erlebnis allerdings, sein eigentliches Geschick, die seltsame Spätreife und die dadurch verlorene Jugend, hat er in Strophen ausgedrückt, aus denen jenes Weh zittert, das das Weh seines Lebens war:

Lenzfahrt.

Am Himmel wächst der Sonne Glut,
Aufquillt der See, das Eis zersprang,
Das erste Segel teilt die Flut,
Mir schwillt das Herz wie Segeldrang.

Zu wandern ist das Herz verdammt,
Das seinen Jugendtag versäumt,
Sobald die Lenzessonne flammt,
Sobald die Welle wieder schäumt.

Verscherzte Jugend ist ein Schmerz
Und einer ew'gen Sehnsucht Hort,
Nach seinem Lenze sucht das Herz
In einem fort, in einem fort.

Und ob die Locke dir ergraut
Und bald das Herz wird stille stehn,
Noch muß es, wenn die Welle blaut,
Nach seinem Lenze wandern gehn.

Sonst aber verwebt er im Lied und erhebt zum Lied, was ungezählte andere auch erleben. So z. B. das ländliche Abendläuten im

Requiem

Bei der Abendsonne Wandern,
Wann ein Dorf den Strahl verlor,
Klagt sein Dunkeln es den andern
Mit vertrauten Tönen vor.

Noch ein Glöcklein hat geschwiegen
Auf der Höhe bis zuletzt.
Nun beginnt es sich zu wiegen,—
Horch, mein Kilchberg läutet jetzt!

Ganz ähnlich eine späte Heimfahrt auf dem See „Im Spätboot". Wie tiefgegriffen ist

Jetzt rede du!

Du warest mir ein täglich Wanderziel,
Viellieber Wald, in dumpfen Jugendtagen,
Ich hatte dir geträumten Glücks so viel
Anzuvertraun, so wahren Schmerz zu klagen.

Und wieder such ich dich, du dunkler Hort,
Und deines Wipfelmeers gewaltig Rauschen —
Jetzt rede du! Ich lasse dir das Wort!
Verstummt ist Klag' und Jubel! Ich will lauschen.

Meyer, den wahre Frömmigkeit beseelte, war zu sehr Künstler, um an die Stelle des rein Menschlichen das Religiöse zu setzen. Nur einmal, in seinem kleinsten Gedichte, bricht die Frömmigkeit durch, man darf wohl sagen in wundervoller Weise:

In Harmesnächten.

Die Rechte streckt ich schmerzlich oft
In Harmesnächten
Und fühlt' gedrückt sie unverhofft
Von einer Rechten.

Was Gott ist, wird in Ewigkeit
Kein Mensch ergründen,
Doch will er treu sich allezeit
Mit uns verbünden.

Die Gedichte enthalten eine eigene Abteilung „In den Bergen", die epochemachend ist in der Alpendichtung und Hochlandslyrik. Haller hatte sie aufgebracht, Schillers Tell ihr eine freiheitlich-patriotische Färbung verliehen. Der große Solist Meyer beseitigte den Chor der Dilettanten und Halbdilettanten, die sich, nicht nur in der Schweiz, auf diesem Felde getummelt. An die Stelle der Phrase und der Vedute rückte er den persönlichen Eindruck und das Erlebnis, das Erlebnis, wie nur er es hatte und nur er es darstellen konnte. Er individualisierte und vertiefte. „Der Reisebecher", „Das weiße Spitzchen", „Das Glöcklein", „Firnelicht" haben schwerlich ihresgleichen in der deutschen Literatur. Das Hochgebirge ist nur der Hintergrund, worauf eine bedeutende Seele atmet und sich entfaltet.

Der Puls des Erlebten und tief Empfundenen schlägt vor allem in dem Viertelhundert der Gruppe „Liebe", die wohl am stärksten die Feinheit und Besonderheit des Dichters offenbart. Zwei gelten den Manen der Mutter, die sich so sehr um die Zukunft ihres Sohnes gehärmt hatte und nach schweren Leiden ohne eine Ahnung seiner Gaben und Zukunft geschieden war. Zwei gehören der Schwester. Die übrigen verteilen sich auf eine frühverstorbene Geliebte, die ihn abwies, und auf die Gattin, die ihn beglückte. Das eine an die Schwester gerichtete ist ein rührendes Denkmal der Geschwisterliebe und ein ergreifendes Selbstporträt des Dichters zugleich:

Zu ruhn ist mir versagt, es treibt mich fort,
Die Stunde rennt — doch hab' ich einen Hort,
Den keine mir entführt, in deiner Treue,
Sie ist die alte wie die ewig neue,
Sie ist die Rast in dieser Flucht und Flut,
Ein fromm Geleite leisen Flügelschwebens,
Sie ist der Segen, der beständig ruht
Auf allen Augenblicken meines Lebens.

Ich hemme die beschwingten Rosse nicht,
Ich freue mich, mit jedem neuen Licht
Das Feld gestreckten Laufes zu durchmessen,
Ein fernes dunkles Gestern zu vergessen,
Ich fliege — hinter mir versinkt die Zeit —
Im Morgensonnenstrahl verjüngten Strebens:
Vorbei . . . Nur du allein weißt noch Bescheid
Von allen Augenblicken meines Lebens.

Eine Art Gegenstück dazu bildet das der Gattin gewidmete „Ihr Heim", worin neben dem Glück der Liebe und Ehe die Klage sich regt über die Verspätung dieses Glückes:

Lang vorüber ging ich deiner Liebe
Durch den Staub des Lebens unbewußt,
Daß zur Wonne mir die Klage bliebe
Und ein leiser Schmerz in sel'ger Brust —
Schmerz und Klage
Über ohne dich verdarbte Tage,
Die mit deinem Kuß du stillen mußt.

Den seelenvollsten und eigensten Ton aber gewinnt C. F. Meyers Lyrik in einigen Gedichten auf die frühverstorbene Geliebte.

Es gibt nicht viele Liebesgedichte von so tiefer Wirkung, von so erschütterndem Unterton wie „Stapfen" und „Lethe", jenes hervorgewachsen aus einem an und für sich belanglosen Erlebnis seiner jungen Jahre während eines Aufenthaltes im Waadtland, dieses entstanden nach einem Gemälde Gleyres im Louvre. Die Mischung von Liebe, Wehmut, Entsagung und verwundenem Schmerz fand hier unvergleichlichen, ans Herz greifenden Ausdruck, obgleich die beiden Gedichte eigentlich nicht reine Lyrik, sondern wesentlich episch sind.

Es ist bezeichnend und eigentümlich, wie der große Künstler mehrfach künstlerische Fragen lyrisch anfaßt und zwar so, daß er vollendete Poesie herausschlägt. „Möwenflug" wirft die Frage auf, ob des Dichters Talent ein echtes, ursprüngliches, lebenskräftiges sei oder ob er bloß mit Fabeldingen im Kreise gaukle. Wie findet der Lyriker seine Motive? Das beantwortet das zarte „Liederseelen", und seine strenge Auffassung der Kunst zeichnet „Das heilige Feuer":

Eine Flamme zittert mir im Busen,
Lodert warm zu jeder Zeit und Frist,
Die, entzündet durch den Hauch der Musen,
Ihnen ein beständig Opfer ist.

Und ich hüte sie mit heil'ger Scheue,
Daß sie brenne rein und ungekränkt,
Denn ich weiß, es wird der ungetreue
Wächter lebend in die Gruft versenkt.

Seiner von allen Geistern der Poesie und des Ernstes geführten Lyrik mangelt nichts als die Jugend, was mit seiner späten Entwicklung zusammenhängt. Es fehlt ihr z. T. die Unmittelbarkeit und Frische und darum wohl auch das eigentliche Lied. Dafür eignet ihr die süße Reife und Gedankentiefe des vollkommen geklärten, beruhigten Menschen, der sich aus dem Strom der Leidenschaften gerettet hat, und die sichere, reine Form des durchgebildeten, aller Mittel mächtigen Meisters.

Sein Dasein schien ihm ohne seine Kunst undenkbar und darum nicht lebenswert. Die dichterische Arbeit war ihm eine Art priesterlicher Verrichtung. Nur die hohe Kunst, nur die hohe Tragik beglückte ihn. Ihr zuliebe unterwarf er sich den künstlerischen Mühsalen, die ihm mehr als den meisten anderen beschieden waren. Selbst auf der Höhe seines Schaffens pflegten sich seine Entwürfe gründlich zu ändern, weshalb seine Schöpfungen langsam vorrückten. Dazu kam, daß, wie er sich ausdrückte, er seinen Sachen den Schimmer der Vollendung zu geben trachtete. Von der „Richterin" bekannte er, nicht mehr zu wissen, wieviele Metamorphosen sie durchgemacht habe. Er stand schon zwischen sechzig und siebzig, als er das Gedicht „Pilgrim" in einer Fassung drucken ließ, die von dem Zauber der endgültigen gar nichts besitzt.

Zu den Kunstbeschwerden gehörte es auch, daß er Zeit seines Lebens sich nach dem Drama sehnte und doch nie dazu gelangte. Er hat wohl bei den meisten seiner größeren Arbeiten die Dramatisierung, länger oder kürzer, im Auge gehabt, wie denn u. a. von einer noch in den letzten gesunden Jahren erwogenen, die den Konflikt zwischen Friedrich II. und dem Kanzler Vinea behandeln sollte, dramatische Bruchstücke vorhanden sind.

Weil er an die Kunst, an die seine zumal, die höchsten Anforderungen stellte, brauchte er große Maßstäbe. Sein Urteil war streng, dafür auch sorgfältig abgewogen, von Laune, Stimmung und Zufälligkeiten unbeeinflußt. Auch hier war ihm absolute Klarheit Bedürfnis, Klarheit über sich, seine Arbeiten und die anderer.

Er war nicht nur ein aufs Große gerichteter, sondern mit Zügen der Größe ausgestatteter Mensch, die freilich an seiner ungewöhnlichen Sensibilität Schranken genug fand; er war vornehm, fein, etwas kühl und leidenschaftslos, doch gütig und wohlwollend, dazu überzeugter Christ und entschiedener Protestant, eine tiefe, ungewöhnliche Natur und ein großer Künstler.

Als C. F. Meyer seinen unerwarteten Aufstieg begann, schloß ein gleichalteriger Erzähler die Augen, der, wiewohl er nach dem Urteil Gottfried Kellers ein wirklicher Künstler war, neben diesem und neben Jeremias Gotthelf nicht recht hatte aufkommen können. Das war

Jakob Frey.

(1824—1875).

Als Sohn armer Bauern im aargauischen Dorf Gontenschwil geboren, studierte er Philosophie, Literaturgeschichte und Geschichte und brachte sich in verschiedenen Schweizerstädten als Redakteur durch, zuletzt am „Bund" in Bern, wo er den 30. Dezember 1875 starb. Er rang einem Leben, das Not und Sorge fast ununterbrochen verdüsterten, Krankheit häufig störte und elende, schlechtbezahlte Frohn zerstückte, eine stattliche Reihe von Erzählungen ab.

Er ist ein trefflicher Erzähler, durchsichtig, einfach, fesselnd und vor allem natürlich im Vortrag. Seine Figuren, seine äußern und innern Vorgänge sind immer deutlich und klar, nie verzeichnet und kaum einmal verschoben. Aber ihm mangelt das Sinnlich-Blendende, das, wie C. F. Meyer urteilte, bei seinem wahrhaften Wesen nur aus einer Fülle von Daseinskraft hätte hervorgehen können. Diese Kraft seines Daseins und Lebens war beschränkt. Daher gilt, obgleich er durchaus männlich, aufrecht und tapfer ist, seine Neigung weniger den Robusten, Starken, Gesunden als den feiner Organisierten, den Sinnigen, den Zarten und darum im Lebenskampf Benachteiligten. Ihm fehlt einigermaßen die Erdenfreude, das Behagen an den Dingen der Welt. Er will nicht die Wirklichkeit widerspiegeln, wie sie ist (wenigstens will er dabei nicht ins einzelne und in die Breite gehen), sondern wie sie seiner weichen, häufig verwundeten, wenn auch gefaßten Seele vorschwebt. Seine Gestalten, die nicht besonders originell, nicht eben reich an eigentümlichen Zügen sind, umwittert leicht ein fatalistisch-schwermütiger Hauch, der ihm selber anhaftete und unterm Druck der harten äußeren Lage sich verstärkte. Er hat etwas Feines, Weiches, Versöhnliches, einen ausgesprochenen Seelenadel, der ihn einige Male verleitet, sein Frauenideal in der vornehmen Gesellschaft zu suchen, die er nicht kennt, so daß er im Stile

Jean Pauls blutlos und schemenhaft wird und durch eine gewisse Idealisierung seiner Figuren an seinen Zeitgenossen und Landsmann Benjamin Vautier erinnert. Meistens wählt er seine Motive aus den Kreisen der Bauern und aus dem Mittelstand der schweizerischen Kleinstädte. Aber wo er sich bewegt, immer bleibt seine Empfindung wahr und warm. Ja, man kann sagen, daß das Mitgefühl für die Leiden der Verkürzten und Unterdrückten, die Teilnahme für die Zurückgesetzten, der Wunsch, gescheiterten Lebensgängen ein erklärendes und darum verzeihendes Wort nachzusenden, ihm ganz eigentlich die Feder in die Hand gedrückt hat wie vor ihm Jeremias Gotthelf. Vermag er auch selten durch Humor, den ihm widrige Geschicke verkümmerten, zu vergolden, so erhebt er durch die Empfindung, die Herzenskraft, die sich in erschütternden Seelengemälden auslebt, und fesselt durch den Tiefsinn, womit er die Irrgänge des Herzens und die Verkettung von Schuld und Sühne verfolgt. Er ergreift nichts, ohne es mit seinem Gefühl zu durchdringen, mit seinem Herzblut zu wärmen.

Weil ihm die Seelenvorgänge und die äußeren Geschehnisse, die „Geschichte", näher und besser lagen als die Zeichnung der Charaktere und weil er aus tiefstem Bedürfnis seiner warmherzigen, zur Wehmut neigenden Sensibilität auf Rührung zielt, so wirkt er stärker auf das Gemüt als auf die Phantasie, wie ihm denn alles Abenteuerliche, Barocke, Phantastische ferne liegt. Dafür gerät ihm zuweilen an die Stelle eines poetischen oder psychologischen Problems ein soziales. Aber niemals machen sich Reflexionen breit, nie überwuchert die Schilderung. Er bleibt immer der untadelige Erzähler. In seinen guten Sachen, d. h. in jenen, die er nicht unter der Hetzpeitsche der Not verstrudeln mußte, sondern wesentlich nach den Bedürfnissen seiner Kunst durchbilden und ausreifen lassen konnte, entfaltet er das Motiv in ruhigem, gleichmäßigem Fortgang. Überhaupt gehört der einheitliche Ton, den er seinen Arbeiten zu verleihen weiß, zu seinen Vorzügen. Er versteht mitunter auf wenigen Blättern seinen Vorwurf gründlich zu erschöpfen, kein Wort zu viel und keines zu wenig. Obenan steht hier „Kindersegen". Die kleine Novelle wird immer ein Kabinettstück in ihrer Art bleiben, weil sie mit den bescheidensten Mitteln alles aus dem Gegenstand herausholt und eine tiefe Wirkung erzielt, die ein größerer Umfang nicht steigern könnte. Angesichts dieser und ähnlicher Arbeiten begreift man C. F. Meyers Folgerung, der bedeutende Schrift-

steller müsse wohl auch ein bedeutender Mensch gewesen sein. Die gewinnenden menschlichen Eigenschaften sind es, die selbst seinen rasch hingeworfenen, von der Not erpreßten Arbeiten noch eine gewisse Haltung, zuweilen selbst einen gewissen Adel sichern.

Eine ganze Anzahl sind nicht in strengem Sinne psychologischer Natur, sondern mehr bloße Erzählungen, Anekdoten. Eine davon, „General Massena und die Freiämter Deputierten", ist so meisterlich, daß sie dem Dichter unter den Schweizer Humoristen einen Ehrenplatz eroberte. Virtuos, anschaulich und mit köstlicher Frische erzählt, weckt sie den Eindruck, historisch zu sein. Sie ist aber auf dem geschichtlichen Hintergrund frei erfunden. Im Erfinden interessanter und spannender Handlungen lag Freys Besonderheit. Manches konstruierte er während eines halben Jahrzehnts zu Kupferstichen und Stahlstichen, die der Verleger des in Bern erscheinenden „Neuen schweizerischen Unterhaltungsblattes" erworben hatte und nun irgendwie von erzählendem Text begleitet wünschte. Es spricht für Freys Fabulierkraft, daß man den betreffenden Schöpfungen diesen Ursprung nicht oder wenig anfühlt, wobei freilich zu erwägen sein wird, daß solche Zwangsanregungen letzten Endes die Phantasie und das schöpferische Vermögen eher schädigen als eigentlich befruchten, indem sie der Vertiefung und der Unmittelbarkeit der Konzeption entgegenwirken. Ertragreichen und besondern Motiven weiß Frey in der Regel ihren Wert abzugewinnen. So im „Diebsbann", wo das dunkle Los des armen treuen Müllerknechts sich erfüllt. Es ist vorzüglich erdacht und dargestellt, wie nach und nach über dem Unschuldigen das Netz sich zusammenzieht und wie die erst nur leise durchblickenden tragischen Momente der Mühlenidylle sich allmählich zu düsterer Tragik verstärken. Ohne ein direktes Wort und ohne der Dichterpflicht das Geringste zu vergeben, wendet sich Frey gegen den Aberglauben, indem er zeigt, wie er ein Glück und ein Leben bricht. Die Erzählung „Im Lande der Freiheit" eifert zürnend gegen engherzige und ungerechte Gesetze, die den Armen zugrunde richten. Heiter, lächelnd, wie er selten erscheint, und absichtslos steht daneben „Die Tochter vom Oberbühl", um die etwas vom Weltglanz Gottfried Kellers und vom unbefangenen Behagen Ludwig Richters aufschimmert. Zwei seiner vortrefflichsten Erzählungen, „Der Alpenwald" und „Verbrecher in Gedanken", spielen im

Hochland, wo Frey sich leicht zurechtfindet, obgleich er es nie gesehen hat außer auf einer kurzen Wanderung. Am glänzendsten aber offenbart sein Vermögen des seelischen und sittlichen Tiefganges die historische Novelle „Das erfüllte Versprechen". Hier gehen Erfindung und Empfindung siegreich zusammen, um durch zwingende Entwicklung hindurch zum erschütternden Schluß zu führen, während allerdings die Anfangspartien unter einer gewissen Sentimentalität der Gefühle und der Zeichnung der Heldin leiden.

Kein Wunder, daß Frey infolge der meist hastigen und häufig erzwungenen Produktion den Vorrat der besseren Motive ungefähr mit dem vierzigsten Jahre erschöpft hatte. Zwar wurde seine Darstellung, wenn ihm Zeit zur Überlegung und Feile gegönnt waren, gleichmäßiger und sehr sorgfältig, der Ton lichter. Aber sie lassen jenen eigentümlichen Reiz vermissen, der die Schöpfungen früherer Tage häufig auszeichnet. Am Schluß seines Lebens, in der kleinen, in seinem Todesjahr entstandenen Erzählung „Der letzte Hirt im Dorfe" kehrte er zu der schwermütig-schattigen Färbung zurück und strebte zugleich nach reicherer, realistischerer Fülle, als er früher verwendet.

Neben dem annähernd halben Hundert Erzählungen hat Frey auch einen historischen Roman geschrieben, „Die Waise von Holligen", 1859. Genesis und Schicksal dieses Romans muten an wie ein Symbol seines herben Dichterloses. Ohne nach einem im voraus festgestellten Plan zu arbeiten, war Frey gezwungen, die Erfindung nach den vom Verleger für das „Neue schweizerische Unterhaltungsblatt" erworbenen Stahlstichen einzurichten und neben der drückenden Frohn an einer politischen Tageszeitung Woche für Woche das Manuskript noch naß vom Schreibtisch weg in die Druckerei zu schicken. Und als er nach Jahren für die Buchausgabe einen Verleger fand, mangelte ihm Zeit und Stimmung, auch nur im Gröbsten die bessernde Hand anzulegen. Und doch hätte das Werk eine Überarbeitung nötig gehabt und sie auch gelohnt. Historisch ist lediglich der Hintergrund, der Untergang des alten Freistaates Bern durch die Franzosen im Jahr 1798. Die Hauptsache, die mit der öffentlichen verflochtene Privathandlung, und fast sämtliche Figuren sind erfunden. Die Zeitfarbe ist dürftig und sehr vag; höchstens den kriegerischen Vorgängen sind bescheidene Studien zugute gekommen. Mag auch die überhetzte Niederschrift Übertriebenes, Un-

wahrscheinliches und auch allerhand Ungeschicktes, wie z. B. den häufigen Gebrauch des Monologes, verschuldet haben, das Werk übertraf an Poesie alles, was die schweizerische Literatur auf dem Gebiet des historischen Romans damals hervorgebracht hatte.

Der Artilleriehauptmann Maler König und seine Kanoniere, die wie ein handelnder Chor um ihn stehen und zu ihm stehen, sind eine echt epische und zudem herzerfrischende Erfindung und ihre Erlebnisse mit denen des Vaterlandes aufs wirkungsvollste verknüpft.

Die Mängel der „Waise von Holligen" stellen wohl das schwerste Opfer dar, das die schweizerische Literaturmisere zwischen 1840 und 1870 erzwang. Diese Misere, dem heutigen Geschlechte kaum mehr faßlich, hat Freys Schaffen schwer beeinträchtigt und selbst einen Gottfried Keller lange bedroht und bedrückt. —

Johanna Spyri.

Unweit dem Hause, wo Gottfried Keller die letzten Jahre verbrachte und seine Tage beschloß, wohnte lange die Dichterin Johanna Spyri, das Kind der frommen Liedersängerin Meta Heußer-Schweizer, eine Jugendfreundin C. F. Meyers. Sie wurde (12. Juni 1827) zu Hirzel im Kanton Zürich geboren, heiratete 1852 den Advokaten, spätern Stadtschreiber, Bernhard Spyri und starb den 7. Juli 1901 in Zürich. Sie stand schon zwischen dem vierzigsten und fünfzigsten Lebensjahr, als sie mit einem tiefempfundenen Nachruf auf eine früh verstorbene Jugendfreundin zuerst vor die Öffentlichkeit trat.

Sie hat das Kinderbuch auf eine vorher nicht gekannte Stufe gehoben. Sie setzte an die Stelle lediglich pädagogischer und meistens unwahrer Bücher, die die jugendliche Lebensanschauung vielfach irre führten, das nach Maßgabe des kindlichen Verständnisses dichterische Buch. Sie schuf das schweizerische Kinderbuch zu einer Zeit, wo das junge Mädchen der gebildeten schweizer Stände seinen literarischen Bedarf mit deutschen Büchern deckte. Das Schweizerkind wurde nun selbst samt seinem Milieu Gegenstand der Darstellung. Zum erstenmal lernte es eigentlich sich selber kennen, nicht nur im Umkreis der engern Heimat, sondern von Gau zu Gau. Das Zürcherkind, sowohl das städtische wie das aus dem Bergdorf, trifft zusammen mit dem sonnengebräunten Kinde aus dem Tessin und aus Graubünden und mit dem aus

der welschen Schweiz. Dank diesen Verbindungen und Freundschaften nicht nur zwischen Angehörigen verschiedenen Stammes, sondern auch zwischen arm und reich vervollkommnet sich die Kinderseele; echte Bildung, Güte, Liebe helfen die Unterschiede überbrücken. Die Dichterin stellt ihre Kinderwelt mit Wahrheit, mit tiefem, von jeder Sentimentalität freiem Gefühl dar und zuweilen mit Humor. Es sind keine Musterkinder, aber Kinder von entschiedenem Gemüt, treu, kräftig und oft phantasievoll. Sie legt großes Gewicht darauf, daß sie tüchtig, brauchbar, hilfsbereit und der Aufopferung fähig sind. Keine Theorie, keine Tendenz, kein literarischer Ehrgeiz hat die Dichterin zu ihrem Werk getrieben, sondern das warme Herz, das strömende Empfinden.

Sie kennt und fühlt nicht nur von Grund aus die Kinderseele, sie weiß nicht nur ihre Schicksale zu schildern und packende Handlungen zu bilden, ihre jugendlichen Helden empfinden auch mit Entzücken und Heimweh die heimische Landschaft. Denn mit dem Schweizerkind hat Johanna Spyri auch die schweizer Landschaft in die Jugendliteratur eingeführt, die Hochtäler, die Alpweiden mit Fels und See, das windumrauschte Berghaus, die Wettertannen, das Herdenläuten, Wald und Wiese und die duftigen Bauerngärtchen.

Die Wahrheit der kräftigen, schlichten Darstellung, die Tugenden der Erzählerin, das warme Herz, der kluge Sinn, der Zusammenklang des Bodenständigen im Kinde und der Landschaft haben den Büchern Johanna Spyris einen Weg längst auch in die deutschen Lande gebahnt und ihr einen hohen Platz in der deutschen Kinderliteratur gesichert. Für die bessern unter ihren Schöpfungen — es sind wesentlich die früheren — gibt es kein höheres Lob, als daß die Erwachsenen, die darin blättern, wieder das ungebrochene Glück übernimmt, womit sie einst in Kindertagen darin gelesen.

Ferdinand Dranmor und Heinrich Leuthold.

Neben Gottfried Keller und C. F. Meyer blühten zwei Schweizer Lyriker von manchen Ähnlichkeiten, die nicht lediglich, wie so häufig, durch die Zeit, sondern durch innere Verwandtschaft bedingt sind: Ferdinand Dranmor (Ludwig Ferdinand Schmid) und Heinrich Leuthold. Beide sind in der Heimat gestorben, in die sie als Gescheiterte zurückkehrten, nachdem sie den

größten Teil des Lebens in der Fremde verbracht hatten. Dranmor den 22. Juli 1823 in der Nähe von Bern geboren, wurde wider Willen Kaufmann und ging infolge des Zusammenbruches des väterlichen Geschäftes nach Brasilien, wo er Stellung und Vermögen erwarb, das er allerdings später fast völlig wieder einbüßte. Er starb in Bern den 17. März 1888. Leuthold, geboren den 9. August 1827 zu Wetzikon im Kanton Zürich, gelangte zu juristischen Studien, hörte auch bei Wackernagel und Jakob Burckhardt und kam später in persönlichen Verkehr mit Heyse und Geibel. Er geriet, ohne je eine gesicherte oder dauernde Stellung zu finden, in die Journalistenlaufbahn, die seinem ausschließlich künstlerischen Talent widerstrebte, und wurde früh von schleichendem Lungenleiden und später von Geisteskrankheit befallen. Er starb in der Irrenanstalt Burghölzli bei Zürich, wo ihm die Bemühungen Gottfried Kellers, C. F. Meyers und anderer Teilnehmender ein letztes Asyl verschafft hatten, den 30. Juni 1879. Selbst die Sichtung und Sammlung seiner Lyrika, die sein eigentliches Lebenswerk bedeuten, besorgten andere.

Dranmor und Leuthold gehören zur Schule Platens, wenn sie auch nicht unmittelbare Schüler des hervorragenden Formalisten sind. Sie sind Formkünstler, Verskünstler, Akademiker. Die Form, der schöne Vers ist ihnen das erste, der Inhalt gewöhnlich das zweite. Das Ohr und trotz allen Wohllautes das Gedankenhafte spielt bei ihnen eine große Rolle. Beiden fehlt die Plastik, die Bildhaftigkeit. Ihr Gestalten und Auswirken ist ein vorwiegend rhetorisches, ein klangliches. Sie zählen nicht unter die Dichtermaler, an denen gerade die Schweiz so reich ist. Sie sind Sprachmeister, aber sie sind, weil sie inhaltlich nichts Neues oder kaum etwas bedeutsam Neues zu sagen haben, nicht zugleich irgendwie sprachschöpferisch. Ihnen fehlt einigermaßen, was den Formalisten gewöhnlich fehlt, die Phantasie. Die Hauptsache ist ihnen nicht das Motiv, die Erfindung, woran die freigestaltende Phantasie ihre Rechte ausübt, sondern die versvollendete Darstellung. Daher das Dünne, beinahe Leere mancher ihrer Schöpfungen, die sich dem Gedächtnis nur einprägen, wenn besonders glückliche musikalische Vorzüge sich einstellen. Es mangelt nicht selten das abgerundete, auf sich beruhende eigenartige Motiv, das eine Schöpfung scharf von der anderen abhebt. Daher neben einer gewissen Stoffarmut und Abgegriffenheit der Vorwürfe die absolute Harmonie von Inhalt und Form, die heute noch Leuthold

eine Gemeinde sichert. Sie teilen auch — übrigens mit den meisten Formalisten — die Überschätzung der Poesie und den Glauben, sie würden bei günstigeren äußeren Lebensverhältnissen mehr und Besseres geleistet haben, weshalb sie sich in Klagen zu ergehen pflegen über widrige Schicksale, Klagen, die man bei Gottfried Keller z. B., der doch wahrlich nicht weich gebettet war, vergeblich sucht. Jener Glaube ist ein Irrtum. Ein glückliches Geschick kann angeborenes Vermögen nicht steigern. Beide sind der Anlage nach ausschließlich Lyriker. Und da der eigene lyrische Vorrat im Grunde fühlbar begrenzt ist, so werden sie Übersetzer, und zwar auf dem Felde der Lyrik, das allein ihrem Können zugänglich ist. Daß die Formenfreude sie zu den formell hochentwickelten romanischen Literaturen hinzieht, liegt nahe genug.

Ungeachtet ihrer verwandten Art und Richtung besitzen Dranmor und Leuthold doch auch ausgesprochene Eigenzüge. Weil sie diese in ihren Schöpfungen ausprägen, arbeiten sie sich hin und wieder aus der akademischen zu einer individuellern Lyrik auf und unterscheiden sich zugleich da und dort mit scharfen Profilen voneinander.

Der Berner Dranmor ist, wie sein Landsmann A. v. Haller, ein pathetischer Melancholiker. Sein frühestes erhaltenes Gedicht „Ein Blatt aus der Knabenzeit", in seinem achtzehnten Lebensjahr entstanden, faßt seine schwermütige Anlage in so ergreifende Worte, wie sie ihm nicht wieder gelangen:

Ein Blatt aus der Knabenzeit.

Ich möchte schlafen gehn,
Dort auf den grünen Matten,
Dort wo die Tannen stehn,
Möcht' ich in ihrem Schatten
Befreit von Herzensqual,
Zum letztenmal
Die blauen Wolken sehn,
Und ewig schlafen gehn.

O langersehnte Lust,
Die Menschen zu vergessen,
Und diese heiße Brust
In feuchten Tau zu pressen!
Kein Laut im weiten Raum —
Ein letzter Traum —
Und alles ist geschehn —
So möcht' ich schlafen gehn.

Ich habe lang' gewacht,
Von süßer Hoffnung trunken,
Nun ist in Todesnacht
Der Liebe Stern versunken,
Fahr' wohl, o Himmelslicht;
Ich klage nicht —
Doch wo die Tannen stehn,
Da möcht' ich schlafen gehn.

Nicht umsonst trägt von seinen fünfundzwanzig Gedichten eines den Titel „Spleen", ein anderes „Saudades" (Sehnsucht, reuiges Erinnern), ein drittes „Heimweh". Er hat kein Behagen an der Welt, keine Freude an den Menschen. Darum ist er auch nicht Elegiker, sondern Pessimist. Er lebt kaum in der Gegenwart, er lebt im Schmerz über Verlorenes und über unerfüllte Träume und zertrümmerte Ideale. Die Welt steckt ihm allenthalben voll kleiner Leidenschaften und voll großer Eitelkeiten. Ihm ist nirgend wohl. Aus der Heimat treibt es ihn übers Meer, und in den Tropen faßt ihn das sehnsüchtige Verlangen nach dem Vaterland. Er fühlt wie Haller das verderbte, eitle, hohle Wesen der Menschen, und viel mehr als sein Landsmann, der in der Religion eine Stütze fand, predigt er das „Vanitas vanitatum". Aber wie Haller erfüllt auch ihn ein heftiger Dichterehrgeiz.

Sein Talent neigt wie dasjenige Hallers zur Reflexion, zum Gedankenmäßigen; auch er hätte, ein Jahrhundert früher geboren, jedenfalls vorwiegend zum Lehrgedicht gegriffen. Das unmittelbare Gefühl vermag er selten auszuströmen. Vielleicht verstärkte das Schicksal den angeborenen Zug in ihm, die Empfindung, ehe sie das volle Wort findet, in Reflexion und Grübelei zu versenken. Sein Gefühl ist überdies eintönig und steril. Es ist gedämpfte Melancholie, die nur wenig Gegenstände zu berühren, in wenig Tönen sich auszudrücken vermag. Ein sangbares Lied ist ihm kaum gelungen. Zwei-, dreimal allerdings glückt es ihm, tiefer zu greifen: in dem wehmütigen Gedicht „Perdita", das ein heikles Thema mit vollendeter Zartheit behandelt und, außer dem „Blatt aus der Knabenzeit", in dem von elegischem Hauch durchzitterten „Ein Wunsch", wo er die Frage aufwirft, welchem von den Ehegatten der Tod zuerst bestimmt sein werde:

Ein Wunsch.

„Wie schön, mein Freund, ist diese Abendstunde!
O komm und hänge keinen Grillen nach;
Durch Feld und Garten machen wir die Runde."
Sie faßte lächelnd seine Hand und sprach:
„Wie schön, mein Freund, ist diese Abendstunde!"

Er dachte: Was sind Stunden, Tage, Wochen?
Was hoffen wir mit jedem Atemzug?
Ein Herz, ein liebend Herz ist bald gebrochen,
Der Tod gewiß und rasch der Zeiten Flug.
Er dachte: Was sind Stunden, Tage, Wochen?

Wen trifft das Los zuerst, wen von uns beiden?
Wann sehn wir uns zum allerletztenmal?
Wer tröstet dich in deinen Todesleiden?
Wer tröstet mich? — O Rätel voller Qual!
Wen trifft das Los, wen von uns beiden?

Wenn ich, Geliebte, dir die Augen schlösse,
Die treuen Augen, holde Dulderin,
Du weißt es wohl, mit meinen Tränen flösse
Auch jede Hoffnung, jeder Trost dahin, —
Wenn ich, Geliebte, dir die Augen schlösse.

Doch bringen sie des Gatten Totenbahre,
Daß du, mein armes, schwaches Weib, entsetzt
Dich schicken mußt in öde Witwenjahre,
Dich schluchzend fragen mußt: Und jetzt? und jetzt? —
Doch bringen sie des Gatten Totenbahre . . .

Nein! Gott der Gnade, laß es nicht geschehen!
Zum Himmel dringe meines Herzens Schrei:
Laß sie zuerst von meiner Seite gehen!
Doch daß sie elend und verlassen sei,
O Gott der Gnade, laß es nicht geschehen!

Die Sehnsucht nach dem warmen Wort, das ihm fast immer versagt war, machte ihn zum Übersetzer. Er übertrug aus dem Englischen, Französischen, Spanischen und Portugiesischen tiefe und auch idyllische Töne, nach denen sein Verlangen gleichfalls ging, eben weil sie ihm, dem nirgendwo Beruhigten und Behaglichen, die Muse verweigerte. Es sind nur sieben Gedichte, gleichsam Ergänzungen zu seinen eigenen; Fremde sagten, was er nicht vermochte. Übrigens zeichnet es ihn, daß er trotz seiner erlesenen Übersetzerfähigkeit sich auf diese sieben Stücke beschränkte.

Die spärlichen erzählenden Nummern seines Oeuvres sind von untadeliger Form, namentlich „Januario Garcia", bieten aber kaum einen Beitrag zu seinem geistigen Bilde, schon weil die ziemlich belanglosen und äußerlichen Stoffe keine eigentliche

Anteilnahme des Dichters, keinen Widerschein seines Wesens gestatten.

Dagegen fiel Dranmor die unbestrittene Meisterschaft im „Requiem" zu, seinem letzten, reifsten und umfänglichsten Werk, hervorstechend durch Geschlossenheit der Weltanschauung und des Charakters, männlich milde Gesinnung, gehobene und dennoch natürliche Diktion und vollendete Durchsichtigkeit und Schärfe des Ausdrucks. Es ist ein Hohelied vom auferstehungslosen Tod, ein würdiges Bekenntnis, ein Lehrgedicht, doch ohne systematische Entwicklung eines Grundgedankens, vielmehr eine Kette von Monologen, die selbständige Gedichte bedeuten und beliebig an andere Stelle gerückt werden könnten. Ein tiefer, schwermütiger und oft erhabener Ernst lagert über dem Ganzen; keine Plastik, keine indirekte Formulierung, keine Allegorie, kein Symbol unterbricht den düstern Strom der ernsten Ergüsse, der schwermütig, monoton wie Lethe dahinrauscht. Immerhin wird man das „Requiem" neben Hallers und Schillers philosophische Gedichte rücken, wenn auch Dranmors schöne Verskrüge weder so ursprüngliche Form besitzen, noch stets mit so edlem Wein gefüllt sind wie die der beiden anderen.

Dranmor zeigt einen ausgesprochen vornehmen Zug. Man fühlt sich versucht, ihn mit C. F. Meyer zusammenzuhalten, mit dem er die Formvollendung, die strenge, künstlerische Faktur und das gemein hat, daß auch aus seinen Versen keine Jugend spricht, zu dem er aber sonst einen auffallenden Gegensatz bildet. Meyer, in jungen Jahren meist melancholisch und langehin eigentlich aufgegeben, streift das Melancholische ab und entwickelt sich ungeahnt; der stattliche, kräftige Dranmor, der vor dem zwanzigsten Jahr sein vielleicht bestes Gedicht schrieb, vorübergehend sogar in einem Zirkus debütiert haben soll und mutig in die weite Welt trat, er wurde das schwermütige Wesen nicht los. Es steigerte sich vielmehr, indem es sich mit einem Zug müder Übersättigung verband, wie ihn der Europäer in den Tropen leicht auffliest, zum Weltschmerz mit einem Hauch weltmännischer Blasiertheit: einige Male vergißt Dranmor, die Glacéhandschuhe auszuziehen, ehe er sich aus dem Salon in den Tempel der Poesie begibt. Meyer, dessen Talent von Haus aus dürftig schien, erreicht eine herrliche Fülle, so daß er triumphieren durfte: Genug ist nicht genug! Dranmor bleibt von auffallender Armut. Was er zu sagen hatte, brachte er im „Requiem" und in zwei Dutzend Gedichten unter;

er, der die alte und die neue Welt bewohnte und bereiste, der die Einsamkeit des Urwaldes kannte wie den Lärm der Weltstadt Paris.

Er nahm freilich nie eine Maske vor und beschränkte sich darauf, nur das Erlebte poetisch zu verwerten. Es ist ein Merkmal seiner echten und wahrhaften Art, daß ihm das Beste erwuchs aus schweren, schicksalsmäßigen Erlebnissen („Wunsch", „Perdita"), aus schweren Stimmungen („Ein Blatt aus der Knabenzeit"), aus schwerer Gedankenarbeit („Requiem").

Leuthold hat vor Dranmor das sangbare Lied voraus, dessen Gabe er in einem Maße besitzt wie kein Schweizer vor ihm. Die Einflüsterungen seiner Muse sind Gesang, seine Konzeption ist ein Vers oder ein Verspaar. Er verfügt über den melodischen Tonfall, über den berückenden Wogenschlag des Wortgesanges und Wortklanges. Er hat sich selbst im Wohllaut seiner Strophen berauscht und in Not und Jammer aus ihnen die Gewähr seines Dichtertalentes und seines Poetenberufes geschöpft. So dissolut und haltlos seine Lebensführung meistens war, er scheute keine Mühe, seine Gedichte, deren erste Entwürfe oft unbedeutend und unbeholfen aussahen, zur Vollendung zu bringen. Unermüdlich kehrte er mit unverminderter Liebe zu ihnen zurück, um an ihnen das Möglichste zu tun. Daher die durchgehende Schönheit, das Ausgeglichene seiner Verse, woran wohl noch dieses und jenes geschehen wäre, hätte er die letzte Hand anlegen können; daher der Zusammenklang von Inhalt und Form, der einschmeichelnde, bestrickende Klang, der seinesgleichen in der deutschen Sprache nicht häufig findet, z. B. im „Lenzlied":

Buntbeblümte Wiesen dehnen
Fernhin sich, die Luft weht lind,
Auf besonnten Wolkenkähnen
Kam der Lenz ins Land geschwind . . .
Buntbeblümte Wiesen dehnen
Fernhin sich, die Luft weht lind.

Laß mein Haupt an deines lehnen,
Rühr' die Harfe, holdes Kind!
Lieblich wie Gesang von Schwänen
Klagt ihr Ton im Abendwind . . .
Laß mein Haupt an deines lehnen,
Rühr' die Harfe, holdes Kind!

Zages Hoffen, süßes Wähnen
Schwellt die Seele mir gelind,
Banges, langverhaltnes Sehnen
Löst sich; Quellen rieseln lind . . .
Doch ich weiß nicht, ob es Tränen
Oder ob es Lieder sind.

Es lag nahe, daß die Formenfreude den Virtuosen nicht bloß beim einfachen Liede duldete, sondern zu kunstvolleren Gebilden trieb, zum Sonett, zum Ghasel, zu antiken Strophen. Nicht immer wußte er von Spielerei und Künstelei sich rein zu halten, so wenn er die Sapphische Ode reimt und in zwei Sonetten auch das Wort vor dem Reimwort reimt (Verlangen hangen — Wangen Prangen). Übrigens ist seine Form nicht immer untadelig. Er zeigt gelegentlich unreine Reime und gar nicht selten empfindlichen Hiatus; was aber schlimmer ist, er schreckt, um den Reim zu erzwingen, nicht vor der Vergewaltigung der natürlichen Wortfolge im Satz zurück.

Unter seinen Sonetten trifft man keines, das sich mit C. F. Meyers „Nicola Pesce" vergleichen dürfte. Abgesehen von der größeren Persönlichkeit, an der diejenige Leutholds zu messen ein Unrecht wäre, Meyer bewegt sich in den engen Schranken so fest, so elegant, so völlig ungehemmt, als ob er Prosa schriebe.

Neben Dranmors bescheidener lyrischer Habe erscheint die Leutholds reich. Er singt das Vaterland, er singt Trinklieder, er versenkt sich in ruhige Betrachtung, er entlädt Klage und Unmut in Sprüchen und Epigrammen; er schuf ein Epos und einen Rhapsodienzyklus; vor allem singt er, wie Gottfried Keller sagt, von seinem Lieben und Zürnen, Irren und Träumen, Leiden und Genießen.

Aber sein Reichtum ist nicht überall innerer, ursprünglicher Reichtum. Er ist im Grunde wenig reicher als Dranmor. Nur besitzt er eine leichtere Aufnahmefähigkeit, die, vielleicht genährt durch literarische Bildung und Schriftstellerverkehr, ihm ermöglicht, sich ohne weiteres anzulehnen und zu entlehnen. Sie stempelt ihn wesentlich zum Nachempfinder und Anempfinder.

Es gibt Zeitalter und Talente, welche vorwiegend auf die Form gestellt sind. Motive und Erfindungen sind ihnen vogelfrei; das Unterscheidende, die Aufgabe des Dichters, liegt für sie lediglich in gelegentlicher Einzelprägung, in der Nüance. Eine solche Zeit war die der Minnesinger, war die des Opitz. Vollkommene Form, nicht Erfindung, nicht das inhaltlich Neue, nicht die Individualität ist ihr Ideal. Bei diesen auf die Form gerich-

teten Geistern kommt der Inhalt zu kurz. C. F. Meyer sagt in bezug auf Leuthold, Tiefe und Formklarheit seien fast unvereinbar. Und weil ihm Tiefe, d. h. Gehalt, ziemlich fehlte, war er vielen Einflüssen zugänglich: das Volkslied wirkte auf ihn und von denen, die die Seele des Volksliedes in ihrer Brust empfingen, Goethe und Uhland. Seine Naturstimmungen färbte häufig Lenau; über Geibel, der ihn ganz in seine Bahn gerissen, gelangte er zu Platen; Gottfried Keller, noch mehr Herwegh blickt aus seinen politisch-vaterländischen, Scheffel aus seinen Trinkliedern. Und vor allem erlag er dem verführerischen Reiz Heines, der so manchen nicht in sich gefesteten Geist einfing. Leuthold war nicht stark und gehaltvoll genug, den vielen aufgenommenen Fremdelementen überall den eigenen Stempel aufzudrücken. Sein Vermögen ist wesentlich Kombination und Nuance des Dagewesenen, so daß man bei ihm, wie Gottfried Keller meint, bekannte Töne und Weisen zu vernehmen glaubt. In gewissem Grade ist er freilich dadurch selbständig, daß die von ihm geübte Formgebung seinem innersten Wesen, seiner eigentlichen Anlage entspricht. Und weil sein Liederbuch z. T. Erlebtes und Konfessionen bietet, so durfte Gottfried Keller doch auch sagen, es sei nicht gemacht, sondern gelebt und geworden. Indessen ein anderes ist das Erleben, ein anderes die poetische Verwertung des Erlebten. Und hier eben zeigt sich die Grenze, über die Leuthold kaum je hinweg kommt. Das Gelebte geht bei ihm durch ein Literarisches hindurch und büßt so das Unmittelbare der Empfindung und Anschauung häufig ein. Statt des Individuellen herrscht ein Allgemeines, das hundert andere ebensogut herbrächten, wenn auch nicht in so schlanken Versen. Leuthold fehlt meist das Zwingende, das Innerliche. Er versteht nicht, aus einem Motiv das Besondere herauszureißen oder vielmehr das Besondere hineinzulegen. Dem hübschen, stattlichen Manne lächelte das Glück bei den Frauen. Aber die Liebessituationen in seinen Gedichten umwittert keine besondere Atmosphäre, sie haben weder Plastik noch Farbe, und seinen Köpfen mangelt das sprechende Profil. Es sieht fast alles aus wie aus der Literatur, nicht aus dem Leben geschöpft. Es springt in die Augen, wie sehr ihm die Kraft abging, Erlebtes in individuelle Poesie umzusetzen, wenn man sich vergegenwärtigt, was Gottfried Keller und namentlich C. F. Meyer aus dem Motiv, dem erlebten Motiv, der frühverstorbenen Geliebten herausholten, deren

Lippen sie nie berührt; was selbst Dranmor, dessen tiefste Töne Leuthold nie erreichte, seiner glücklich-unglücklichen Ehe abgewann. Bezeichnenderweise vertiefte sich Leuthold mit den Jahren nicht; das Glück hob ihn nicht, das Unglück verbitterte ihn bloß. Nur die unablässig gepflegte Bravour des Virtuosen wuchs, um immer mehr das Individuelle und Intime zu ersticken.

Angeregt durch antike Studien, wurde Leuthold auch Epiker. Er flüchtete zu der griechischen Heldensage („Penthesilea"), deren episches Mark er in virtuosen, glänzenden Lyrismen klangschöner Strophen vertat; er entfaltete die dekorativen Zauber seiner in seltenen Reimen schwelgenden Verskunst in der Schilderung der Hannibalischen Kriegsvölker („Hannibal"). Biegsamkeit, Farbe und Prägnanz gediehen aufs höchste, doch eine persönliche Note hat sich auch hier nicht eingestellt. Seine Sprachbeherrschung ertrotzt Bewunderung, aber nur kalte Bewunderung. Denn sie erhebt sich nie zum Unerwarteten, nie zu jenen Eigenheiten, die nur der Abglanz eines wirklich originellen, schöpferischen Geistes sein können.

Leuthold ist ein lehrreiches Beispiel dafür, daß auch die glänzendste und mit strengem Ernst ausgebildete Technik den angeborenen Gehalt nicht zu erhöhen imstande ist. Häufig ist es nicht die überquellende Empfindung, nicht der Drang nach Auslösung, nicht das nach Gestalt verlangende Motiv, was die entsprechende Form sucht, sondern sein Formbedürfnis tastet, um sich zu betätigen, nach irgendeinem Gegenstand, wobei er leicht auf geringfügige Vorwürfe gerät und in Nachahmung verfällt. Namentlich Heine wurde ihm gefährlich, dessen graziösen Ungezogenheiten er freilich vergeblich nachpolterte.

Treffen aber einmal sein Eigenwesen und die kunstvolle Form zum Bunde zusammen, dann kann wohl etwas Treffliches entstehen, so z. B. „Eglantine", wo er den stürmischen Versen sein Bildnis anvertraut:

Wie der Sturmwind, der über die Heide pfeift
Ohne Rast, ohne Ruh', ohne sichere Statt,
So mein heißer Sinn über die Erde schweift,
So mein Herz, das keinen Freund, keine Heimat hat —
Die sanfte blaue Blume im wogenden Korn,
Die zahme Blume ist nicht für mich —
Eine wilde Rose lieb ich
Mit scharfem Dorn.

Ich grüß dich, du trotzig, schwarzäugig Kind!
Du liebst die Liebe, ich liebe den Schmerz;
Mein Sinn ist wie der brausende Wind,
Eine wilde Rose sei dein Herz —
Drin lodre die Liebe, drin laure der Zorn;
Einen Kuß, einen Kuß mir gib!
Eine wilde Rose sei unsere Lieb'
Mit scharfem Dorn!

Mein Sinn ist wie der brausende Wind;
Was soll dein Zürnen, was soll dein Harm?
Wo ist dein Trotz? Laß los, mein Kind,
Laß los den weißen, den schwellenden Arm!
Frische Morgenluft meine glühende Stirne küßt;
Dem schäumenden Renner den hetzenden Sporn!
Eine wilde Rose mein Leben ist
Mit scharfem Dorn.

Im allgemeinen ist er am besten daheim im Bereich der Klage und Wehmut, in die sein oft herbes Los ihn stürzte.

Wo er poetischen Gehalt in fremden Sprachen schon geformt fand, da konnte sich seine glänzende Formbegabung, sein feines Nachempfinden ungehindert auswirken. So wurde er zum ausgezeichneten lyrischen Übersetzer, wie die Schweiz keinen zweiten ihr eigen nennt. Auf diesem Felde ist er schlechtweg ein Meister, der den breiten Weisen eines Victor Hugo ebenso gerecht wird — er hat mit Geibel „Fünf Bücher französischer Lyrik" herausgegeben — wie den volksmäßigen Tönen eines Robert Burns und Thomas Moore.

Josef Viktor Widmann.

Im nämlichen Jahre (1864) wie Conrad Ferdinand Meyer mit seinen „Zwanzig Balladen" trat ein viel Jüngerer in die schweizerische Dichtung ein: Josef Viktor Widmann. Den 20. Februar 1842 zu Nennowitz in Mähren geboren, in Liestal aufgewachsen, auf dem Baseler Gymnasium, wo Jakob Burckhardt und Wilhelm Wackernagel seine Lehrer waren, gründlich geschult, studierte er Theologie in Heidelberg, Jena und Basel, wurde nach kurzer Seelsorgertätigkeit 1868 Direktor der Einwohnermädchenschule in Bern und 1880, nachdem ihn die engherzige Aufsichtsbehörde aus dem Amt entfernt, Feuilletonredakteur am

Berner „Bund", in welcher Stellung er bis zu seinem am 6. November 1911 erfolgten Tode verblieb. Die feine, vortreffliche, mit ihm gleichzeitig erkrankte Gattin starb ihm nach wenig Wochen nach.

Widmann, der in der schweizerischen Literatur eine solche Rolle gespielt hat, daß man ihn daraus nicht mehr wegzudenken vermag, war wie Heinrich Zschokke kein geborener Schweizer, sondern von beiden Eltern her ein Wiener, und zwar von ungewöhnlicher Provenienz, die sein Wesen färbte. Der Vater, ein schöner, liebenswürdiger Mann, entledigte sich der Zisterzienser Mönchskutte, heiratete, wechselte den Glauben und wurde protestantischer Pfarrer zu Liestal im Kanton Baselland.

So wenig wie herkommenshalber war der Sohn nach Anlage und Richtung ein Schweizer, hat auch weder als Mensch, noch als Schriftsteller spezifisch schweizerische Eigenschaften affektiert. Das wienerisch Heitere, das Bewegliche, das Gemütliche, das bis zur Oberflächlichkeit Leichte, das Entflammende und Entflammte unterschied ihn immer von den schwerblütigen Schweizern. Dagegen sieht er täuschend Ch. M. Wieland ähnlich; und beide sind Wesensverwandte und Schüler Ariosts. Auch Widmann ist lächelnd, farbig, leicht, graziös, schalkhaft, zur Ironie geneigt. Nicht strenge Linie, Tiefe der Figuren und der Auffassung sind seine Sache, sondern die bunten, wechselnden Bilder des Kaleidoskops. Wie Wieland besitzt er eine ungehemmte, spielerische, anmutige Form, einen glatten, müheloſen Versfluß. Von künstlerischen Bedenken nur wenig beunruhigt, mehr von der Leichtigkeit und dem zufahrenden Temperament verlockt, als von Schöpfernot gezwungen, unternahm er wie Wieland in jungen Jahren allerhand Wagnisse, die er doch wesentlich nur mit der anmutigen Gewandtheit eines behenden Nachahmers erledigte. Auf die hohen Aspirationen verzichtend, versuchte er sich dann in Novellen, die seine natürliche Frische und seine stetig sich verfeinernde Technik glücklich zur Geltung brachten, ohne indessen samt dem Roman „Die Patrizierin" etwas Ungewöhnliches zu bedeuten.

Ums fünfzigste Lebensjahr griff er wieder nach jenen Kränzen, die ihn ein Vierteljahrhundert zuvor gelockt hatten, nach dem des Versepikers und dem des Dramatikers. Er schuf die reizenden poetischen Erzählungen „Der Zelter" und „Die Königsbraut", beide graziös, blühend, heiter, im Stile Ariosts und Wielands. Anmutender noch, weil ein Stück Jugendglück und

Jugenderinnern daraus glänzt, ist „Bin, der Schwärmer“: „Aus eines Dichters Leben Ein Nektarschälchen Jugendmorgenrot.“

Indessen war es das Theater, wo er vier starke und zwei leichtere Würfe wagte. Die leichtern sind die dramatische Plauderei „Ein greiser Paris“ und das einaktige Lustspiel „Lysanders Mädchen“, voll Laune und bühnenrichtig gemacht, in ihrer ganzen Haltung Nebenstücke zu den heitern Versepen. Am Beginn dieser zweiten Blütezeit aber steht das Schauspiel „Jenseits von Gut und Böse“, eine Schöpfung, der zustatten kam, was der Dichter während der anderthalb von dramatischen Versuchen freien Jahrzehnte an bühnentechnischen Einsichten aufgestapelt hatte. Das Stück ist in der Tat weniger auf psychologische Tiefe und Originalität gestellt als auf szenische Wirkung, die ihm denn auch mehr Aufführungen verschaffte als seinen übrigen dramatischen Werken zusammen. Sein Gedankenkreis steht einigermaßen, wie schon der Titel bekennt, unter Nietzsches Einfluß. Die Struktur — Handlung und Rahmenhandlung — weist ersichtlich auf Grillparzers „Der Traum ein Leben“ zurück.

Völlig anders verrät das Drama „Die Muse des Aretin“ (1902) eine Fülle innerer Anteilnahme und schicksalsmäßiger Verknüpfung mit dem Lose des Dichters selbst. Es behandelt nicht mehr und nicht weniger als einen Konflikt, den Widmann dreißig Jahre hindurch oft schmerzlich empfunden und schließlich siegreich überwunden hat, den Konflikt zwischen dem Journalisten und dem Dichter. Er bietet ein diesem Konflikt entsprechend gezeichnetes, mit poetischer Intuition nachempfundenes Porträt des hochbegabten, witzigen und gewissenlosen Renaissancejournalisten, dem er mehr als einen Tropfen seines eigenen Lebensblutes zufließen läßt und dem er darum überzeugende Wahrheit zu verleihen imstande ist. Auch fehlt es nicht an echt dichterischen, geistreichen und glänzenden Einzelheiten. Allein Widmann war in einem verhängnisvollen Irrtum befangen, als er glaubte, den erwähnten Widerstreit, unter dem er doch als unter einer schweren Sache so oft bitter geseufzt, an einem so schofeln und im Grunde schuftigen Charakter wie Aretin darstellen zu dürfen, als er nicht begriff, weil er nicht fühlte, daß dieser Konflikt nur anziehen kann an einem Menschen von entschiedener Seelenhaltung und Tüchtigkeit. Die Erkenntnis blieb ihm versagt, daß er seinen Helden, um ihn hinreichend sympathisch zu machen, entschlossener von der Geschichte hinweg auf eine

höhere Stufe hätte heben müssen. Es lag in der Art seiner Begabung und Natur, daß er es nicht tat: auch seine lachenden, weltfreudigen Verwandten Ariost und Wieland strebten nicht häufig nach besonderer Vertiefung. Er entfernte sich so wenig von der geschichtlichen Überlieferung, weil ihm ihre Dokumente jene Fülle von Zügen an die Hand gaben, die er aus dem Eigenen nicht völlig hätte aufbringen können, um die Hauptfigur reich auszustatten. Hier ist gleichfalls zu bedenken, daß die Gabe der Charakteristik auch Ariost und Wieland nur bis zu einem gewissen Punkt verliehen war. Da nun der Held nicht sympathisch und nicht von genügendem ethischem Schwergewicht ist, so interessiert er auf die Dauer nicht genügend, und die Wendung und Entwicklung, die sich in ihm vollzieht, erscheint nicht hinreichend glaublich. Dieser Mangel trifft das Stück in seinem Lebensnerv, und alle Dichtervorzüge sind an ihm verloren, auch jene Grazie, die aus künstlerischem Geschmack und menschlicher Güte gezeugt ist.

Die „Muse des Aretin" steht zeitlich zwischen den beiden Hauptwerken Widmanns, zwischen der „Maikäferkomödie" (1897) und der Dichtung „Der Heilige und die Tiere" (1904). Sie sind sein Bestes. In ihnen hat er sich selber endlich ganz gefunden. Hier geriet er auf Stoffe und Tendenzen, die seinem Können und Bedürfnis völlig entsprachen. Der Zug unserer Zeit, die Leiden nicht nur der Menschen, sondern auch der Tiere zu mildern und womöglich zu verhindern, berührte eine verwandte Saite in Widmanns Innern, der von Jugend auf ein geradezu leidenschaftlicher Tierfreund war und mit den Jahren noch mehr wurde: nicht umsonst bellt auf seinen Fahrten in Berg und Tal der vierbeinige Begleiter so lustig; nicht umsonst erörtert der Feuilletonist das Verhältnis von Mensch und Tier so häufig.

Die „Maikäferkomödie" ist eher eine Maikäfertragödie mit epischen, selbständigen Einschüben. Sie reiht sich an alle jene Gebilde, an deren Spitze der Krieg der Frösche und Mäuse steht. Die dramatische Form nämlich ist nicht so ernst gemeint, daß der Dichter je an eine Aufführung gedacht hätte.

Die Maikäfer dringen hoffnungsfreudig und glückgläubig aus der dunkeln Tiefe ans Sonnenlicht; jeder Zweifel an der ungetrübten Seligkeit der Zukunft soll als todeswürdiges Verbrechen geahndet werden. Aber bald fallen sie den grausamen Weltgesetzen der Vernichtung zum Opfer. Marter, Verzweiflung, Tod ist ihr unabwendbares Los.

Eigentlich ist das Stück ein Maikäferfaust, wie denn der Dichter bewußt oder unbewußt Goethes mächtige Schöpfung sich vorschweben sah, die u. a. den Widerstreit zwischen idealer und zynisch-realistischer Weltanschauung, hier auf den König und den roten Sepp übertragen, geliehen hat. Nur steht an der Stelle eines einzelnen ein ganzes Volk, unter dem die Menschheit verstanden werden kann. Ungelöste, unlösbare Dissonanzen, Erkenntnis des Verhängten, Versöhnung, Resignation, Lebensdank folgen sich; Humor, Satire, Klage, Tiefsinn kommen zum Wort, und über allem schwebt und alles weiht das tiefe, gütige Mitempfinden mit dem Tierleiden. Allerdings vermag der begrenzte maikäferliche Mikrokosmus nur einen beschränkten Ausschnitt des menschlichen Daseins zu spiegeln, so daß Intimes und Eigenes ziemlich ausgeschlossen bleiben, abgesehen davon, daß die über die Maikäfer verhängte Kette von Enttäuschungen und Vernichtungen eine gewisse Monotonie bedingt. Reflexion verschafft sich namentlich gegen das Ende allzu sehr Geltung, und die jedem Akt vorgesetzten Prologe unterbrechen mehr, als daß sie organische Abwechslung brächten.

Auch die Dichtung „Der Heilige und die Tiere" baut sich auf dem Gedanken vom namenlosen Leid der Tierwelt auf. Das Neue und künstlerisch Wertvolle liegt darin, daß Widmann die Gestalt Jesu in den Mittelpunkt seines Werkes stellt, ohne etwa eine neue Messiade schaffen zu wollen. Ihn regte die Stelle des Markusevangeliums an: „Und (Jesus) war allda in der Wüste vierzig Tage und ward versucht von dem Satan und war bei den Tieren." Entscheidend war der tiefsinnige Einfall, das von der Bibel berichtete zeitliche Folgeverhältnis in ein ursächliches umzuwandeln: der entsetzliche Jammer der Tiere, die Grausamkeit der Schöpfung sind es gerade, was Satan die Möglichkeit eröffnet, den davon erschütterten Jesus zur Empörung gegen den Vater zu verführen. Durch den Dämon Lilith läßt er ihm den Ring Salomonis zu Füßen legen, der das Ohr für die Tiersprache öffnet. Und nun vernimmt der Sohn Gottes alles: das blutige Grausen, die unverschuldete Not der wehrlosen Kreatur. Er hofft, auf dem Berg sich wieder an das Herz des Schöpfers all dieser unbegreiflichen Grausamkeit zurückzufinden. Da naht der Versucher. Mit dem Siege Jesu, mit der Niederlage des Satans schließt das biblische Schattenspiel, wie Widmann es tauft. In die ernste Tragik des Ganzen meckert der mit allem Witz und

mit aller faunischen Verwegenheit des Dichters beladene Sündenbock, was einen energischen Kontrast schafft, freilich auch die Stimmung bricht. Aber das so wenig wie gewisse Anklänge an den zweiten Teil des Faust können die menschlichen und dichterischen Werte des Werkes verdunkeln. Es gehört zu den wenigen, die ganz aus dem Herzen einer echten Poetenindividualität geboren sind.

Gedichte hat Widmann von den Kinderjahren an geschrieben bis ans Ende. Er verfügt über alle äußeren Erfordernisse eines Lyrikers, über den leichten Anschlag, den tragenden Klang, den müheloſen Gang. Dennoch ist er nur in beschränktem Sinn Lyriker. Das hängt mit der besonderen Natur seines geistigen Genres zusammen, wie denn auch Wieland gar nicht Lyriker war. Widmann folgt selten dem Zwang, Erlebnisse, Stimmungen, Probleme im Liede auszuprägen. Seine Gedichte sind vorwiegend Gelegenheitsgedichte, nicht nach Goethes Begriff, sondern Gelegenheitsgedichte eines Journalisten, der eine Plauderei, ein Feuilleton in Verse kleidet und in Reim und Rhythmus sagt, was er auch in Prosa hätte sagen können. Es fehlt ihm häufig oder fast immer jene unsagbare Nötigung, die zuweilen das Lied auch weniger Begabter unserm Herzen nahe bringt.

Ungefähr zur gleichen Zeit wie auf die Erzählung warf er sich auf die Reiseschilderung, die er anfänglich noch halbnovellistisch behandelte, so in „Rektor Müslins italienischer Reise". Diese Bücher ragen aus der Menge verwandter hervor durch unbefangene, wohlwollende Beobachtung auch des Kleinsten und Zufälligen, durch selbständiges Urteil, Gefühl für Mensch und Tier, das liebenswürdig umgängliche Wesen gegenüber jedermann, die leichte, natürliche Feder, das poetische Empfinden namentlich landschaftlicher Reize, die lustige, zutunliche, geistreiche Laune, die Fülle der Einfälle, die kluge Verteilung erzählender, schildernder und betrachtender Partien, die wohlabgewogene Mischung des Fremden mit dem Persönlichen, die seltene und in seltenem Maße gegenwärtige Belesenheit und schließlich durch behagliche, unbekümmerte Natürlichkeit, die das sympathische Bild des liebenswürdigen, unermüdlichen und dankbaren Wanderers krönt.

Die Wirksamkeit des Kritikers Widmann findet in der Schweiz kein Gegenstück. Über dreißig Jahre lang hat er am „Bund" und daneben gelegentlich in ausländischen Zeitungen und Zeit-

schriften des kritischen Amtes gewaltet. Die Zahl seiner Rezensionen, kurze und ausführliche ineinandergerechnet, beträgt viele Tausende. Er las rasch, urteilte und entschied kurzerhand und formulierte meistens sofort mit fliegender Eile, klar, einfach, überzeugend. Darin war er der geborene Journalist. Auch darin, daß er, seiner Natur gemäß, häufig nicht eben tief schürfte und keine Neigung empfand, Problemen nachzugehen. Überhaupt zielte sein Verlangen mehr darauf, über Menschen und Werke zu diskutieren und gelegentlich mit seiner Meinung zu spielen, als Grundsätze und Standpunkte zu verfechten. Dafür schüttete er bis zum letzten Tage seines Daseins eine Fülle von Humor, Witz und Ironie aus. Eine oft überraschende Witterung und Feinheit der Empfindung machte einigermaßen wett, was ihm zuweilen an Scharfblick, Kunstsinn, geläutertem Geschmack und darum an Sicherheit und Verläßlichkeit des Urteils abging. Wenn er auch nicht selten an Nebendingen hangen blieb, sich versah und namentlich im Lobe zu hoch griff, die Ansicht leicht wechselte und Stimmungen untertan war, so war er doch insofern das Muster eines Kritikers, als er voll wahrhaften Wohlwollens stündlich den blutjungen Rekruten wie den Veteranen zu empfangen bereit stand und von Koterien und Bünden sich nicht ins Schlepptau nehmen ließ.

Vom Rezensenten ist der Feuilletonist nicht zu trennen, schon weil manchmal die Äußerungen über ein Buch sich zu einem Feuilleton auswuchsen oder weil irgendeine Neuerscheinung ihn zu einem solchen anregte. Auch hier ist er reich und geistreich. Es funkelt nur so von Gedanken und Einfällen, von Ernst, Schalkheit und Purzelbäumen. Und immer wieder tritt er uns leicht, frisch und von hundert Lichtern seines eigenartigen Geistes überstrahlt entgegen.

Arnold Ott.

Beinahe fünfzig Jahre lang hat Widmann sich im Dramatischen versucht. Beinahe fünfzig Jahre zählte der um weniges ältere Arnold Ott, als er das erste dramatische Wagnis unternahm. Ende 1840 als der Sohn eines aus Schaffhausen gebürtigen Drechslermeisters und einer Waadtländerin in Vevey geboren, durchlief er die Schulen seiner Vaterstadt und studierte lange Jahre in Tübingen, Zürich, Paris und Wien, erst Philosophie,

dann Chemie und vorwiegend und abschließend Medizin. 1876 zog er aus Schaffhausen nach Luzern, wo er als tüchtiger Augenarzt tätig war. Er starb den 30. September 1910.

Weit mehr als Widmann besaß er Theaterblut und das Mark eines Dramatikers. Er war eine männliche, schroffe, häufig unberechenbare, eigenartige und höchst eigenwillige Natur. In ihm lagen die Eignungen zur Bühnenherrschaft: lebhafte, energische Phantasie von entschiedenem Veranschaulichungsvermögen, leicht entzündliches, oft stürmisches Temperament, das danach lechzte, sich in Bühnenstoßkraft zu entladen, daneben ein dialektisch-grüblerischer Zug, wie er sich bei Dramatikern häufig findet, eine kräftige, zuweilen wuchtige Sprache, die gerne eigene Wege sucht und findet. Ein trotziger Mannesmut, der sich zu keinen Konzessionen herbeiließ, und ein oftmals ungebärdiges Selbstbewußtsein waren diesen Gaben beigesellt.

Endlich schien der Mann gekommen, der die langgehegten Bühnenhoffnungen der Schweiz erfüllen sollte. Er hat sie nicht erfüllt. Die Ursachen lagen in ihm selbst. Es handelt sich um eine nachdenklich-schmerzliche Tragik. Ihre Wurzel enthüllt jener Augenblick, wo Ott den Dichter in sich entdeckte. Das geschah 1887 bei einer Aufführung von Shakespeares Julius Cäsar durch die Meininger in Basel. Er stand schon im siebenundvierzigsten Lebensjahre, als ihn dieser Ruf erreichte. Er war nicht etwa ein um Kultur, Bildung, Literatur und Theater Benachteiligter. Er hatte ein Gymnasium absolviert, und seine vieljährigen Universitätsstudien hatten ihn in Weltstädte geführt. Die Regiekünste der Meininger, Ausstattung und Aufmachung, die Kostüme, Farbe und Glanz und die Beseelung und Bewegung der Massen regten ihn zum Schaffen an. Jener Baseler Theaterabend zündete, weil er den Nerv der eigensten Begabung des bald Fünfzigjährigen traf. Sein Hauptziel wurde das durch alle Mittel der Zurüstung und Beleuchtung wirksame Bühnenbild, vor allem die breite und glänzende Massenentfaltung.

Er besaß im Grunde mehr eine malerische als eine dramatische Phantasie. Sie überwucherte alles und schüttete unmäßig Regievorschriften aus. Sie wesentlich diktierte Grundriß und Aufriß seiner Stücke. Sie sind oft mehr eine Folge eindrucksamer Bühnenbilder als die logische Abwandlung eines Motivs, Prunkfassaden von Gebäuden, in denen sich's übel wohnt. Es steht eher ein effektsüchtiger Regisseur und Ausstatter am Werk als ein Psycholog.

Er strebt unbewußt so sehr nach Augenweide und Sinnenfreude, weil er der Seele zu wenig zu sagen hat. Das rein Menschliche geht ihm zuweilen in erschreckendem Maße ab. Das Einfache, das natürlich Empfundene, das Weiche und Zarte mangelt ihm, dazu der Geschmack. Er stammt aus der Sippe des Seneca: er verwechselt das Tragische mit dem Gräßlichen, das Große mit dem Übertriebenen, Kraft mit Maßlosigkeit, mit Brutalität und Roheit, die ausdrucksvolle Gebärde mit Pose und Grimasse, den Zorn mit Wut, den entschieden auftretenden Helden mit dem Bramarbas. Natürlich ist er beinahe nur im derb Volkstümlichen und Hanebüchenen. Hier erreicht sein Witz, der sonst meistens nicht über bissigen Wortspaß hinauslangt, und sein Humor, der es gewöhnlich nicht über gezwungene Lustigkeit bringt, Frische und Erdgeschmack.

Ein Muster weckte den bald Fünfzigjährigen: Shakespeare im Meininger Kostüm. Und da er vorher nichts geschaffen und keine Entwicklung durchgemacht hatte, so legte er sich auf dieses Muster fest und zwar, namentlich auch sprachlich, auf den Shakespeare der Spätzeit. Aber, wie es zu geschehen pflegt, der Nachahmer wurde Übertreiber. Übrigens ist er auch Schiller mehrfach verpflichtet, den er neben Shakespeare und Äschylus als großes Vorbild bezeichnete. Der überhitzte und zur Übertreibung neigende Viktor Hugo mag ihn, den Kenner und Liebhaber der französischen Literatur, gleichfalls beeinflußt haben, fraglos auch Hebbel.

Aber was ihm von Haus aus fehlte, was namentlich auch dem Menschen fehlte, das konnte ihm kein Vorbild alter oder neuer Zeit geben. Das tiefe Wort: „Man erwartete einen Dichter und fand mehr: einen Menschen", trifft bei ihm zufolge hemmender Veranlagung leider nicht zu.

Unter dem unmittelbaren Eindruck der Meininger entstand ein „Konradin", der weder aufgeführt noch jemals gedruckt wurde. Dann folgte 1888 „Agnes Bernauer". Der heikle, wohl nie völlig bezwingbare Stoff widerstand fühlbar selbst dem Geist und der Formkraft des reifen Hebbel. Kein Wunder, daß Ott scheiterte. Er legte starke Akzente auf die Volksszenen und führte einen Intriganten ein, der den abstoßenden Gegenstand noch abstoßender macht, einen wahren Theaterbösewicht, der den Dichter der schweren und notwendigerweise tief schürfenden Motivierung des Mordes an der Heldin wesentlich überhebt, d. h. überheben soll. Ganz andern Wuchs zeigt das fünfaktige

Trauerspiel „Rosamunde" (1892). Hier kommt das Starke, Mächtige und Monumentale seiner ursprünglichen Natur wenigstens stellenweise zum Durchbruch. Doch hier vor allem drängt sich das schmerzliche Gefühl auf, daß der Mensch dem Dichter den Weg vertrat. Denn wenn Ott auch, das überlieferte Rohmaterial veredelnd, wenigstens das Schlimmste wegläßt, wenn er, höchstwahrscheinlich durch Hebbels „Nibelungen" veranlaßt, im Gegensatz zwischen Heidentum und Christentum Vertiefung sucht, er vermag Teilnahme und Interesse an Alboin auf die Dauer nicht zu halten. Er sah nicht, weil er es nicht empfand, wie sein Vorbild Shakespeare die üblen Eigenschaften seiner Helden, z. B. Coriolans, vorweg zu nehmen pflegte, um für die großen und starken freies Feld zu gewinnen; er empfand nicht, wie die breiten Szenen mit der Tänzerin Blandina die schon gefährdete Haltung des Ganzen über den Haufen werfen; er empfand nicht, daß das Ende eines solchen Helden in Nichtigkeiten allen Anteil bricht.

Frischer und freier, weil aus der Kenntnis des heimatlichen Bodens und seiner Bewohner geschöpft, ist das schweizerische Volksschauspiel „Karl der Kühne und die Eidgenossen" (1897). Kräftig empfunden, plastisch und farbig gesehen und echt bühnenwirksam angelegt und durchgeführt ist im ersten Akt der Zusammenprall der Eidgenossen mit dem Herzog von Burgund, voll Leben und Farbe im zweiten Älplerkilbi und Älplerhochzeit, in die das jähe Kriegsaufgebot und der Aufbruch ins Feld hineinstürmt. Tun und Treiben der Sennen rollt sich in greifbarer Fülle auf, wozu die charakteristische Urner Mundart und eingehende Regievorschriften ein gut Teil beitragen. Aber bald beginnen Haltung und Wirkung zu zerflattern, nicht so sehr, weil das Stück mehr eine Kette loser Episoden ist als ein geschlosseneres Drama, sondern weil die Übertreibung ohne Maß und Geschmack sich immer mehr vordrängt, die aus dem Herzog einen Wahnwitzigen, aus Hans Waldmann einen Halbwütigen macht. Der Nachahmer Shakespeares steigert die potenzierten Charaktere und Reden ins Fratzenhafte und das Patriotische zum stellenweise faustdick aufgetragenen Chauvinismus. Dieser letztere Fehler verunstaltet auch das „Festdrama zur vierten Jahrhundertfeier des Eintritts Schaffhausens in den Bund der Eidgenossen" (1901). Nicht bloß ein irregehender Kontrastsinn, mehr noch der Mangel an Gefühl für das Richtige verleitet den Dichter, den Altvordern alle Vorzüge zuzuteilen, ihren Feinden lauter schlimme

Züge. Er empfindet nicht, wie sehr er die Kriegstugenden der Ahnen, die er doch zu erheben beabsichtigt, unausgesetzt herabwürdigt, wenn er ihre Gegner als erbärmliche Wichte und die Siege über sie als ein Kinderspiel hinstellt.

Wiewohl er in diesen Dingen ordinären Traditionen folgte, war doch gerade er der Mann, der sein Bemühen auf die Hebung der ins Kraut geschossenen schweizerischen Festspiele richtete.

So legte er 1895 in die „Kantate zur Einweihung des Telldenkmals in Altdorf" einen ausgesponnenen Disput zwischen Sage und Geschichte, um der landläufigen Gattung durch Würde und Tiefe aufzuhelfen. Er vergriff sich insofern, als ein solcher Dialog unter allen Umständen ermüdet, zumal wenn er sich über Hunderte von Versen ausdehnt und zwei Drittel des Ganzen beansprucht. Zugleich bewies just dieser Dialog aber, wie energisch und fruchtbar Ott, der sich in der Welt des natürlichen Gefühls so schwer zurechtfand, einen Gedanken durchzudenken vermochte. Einen Beleg für seine Fähigkeit, zu präzisieren und zu konzentrieren, bietet der aus dem vierten Akt des „Konradin" herauskristallisierte Einakter „Die Frangipani" (1896): schlagkräftig, von echt dramatischer Spannung, aber äußerlich und übertrieben. Leer und äußerlich sind auch „Die Grabesstreiter" (1898). Er nennt das Stück eine Sagen-Tragödie; tatsächlich ist es ein Operntext. Ein soziales Drama „Untergang" (1899) scheint — es wurde nie gedruckt — an der Neigung Otts zum Krassen und Grellen im höchsten Grade zu kranken. Gleichfalls ungedruckt blieb seine letzte Schöpfung „Hans Waldmann", eine Art Fortsetzung zu „Karl dem Kühnen und die Eidgenossen", aus dem er den Helden und eine Reihe anderer Gestalten herübernahm. Ins nämliche Jahr 1904 fällt der Abschluß des Schauspiels „St. Helena". Hier macht der Vers der Prosa, die eilige Handlung der ausgeführten Situation Platz. Früher warf der energische Freskant mit wenigen starken Strichen die Umrisse eines Kopfes hin; jetzt sehen wir ein genaues Porträt, dasjenige Napoleons, um dessen letzte Tage das Stück geht. Doch wie den Helden das enge Gelaß, so hemmen den Dichter die Schranken der Geschichte, deren Einzelheiten er beflissen und mühsam zusammenträgt, ohne indessen einen poetischen Gesamteindruck zu gewinnen, den vielleicht überhaupt nur eine summarische Behandlung ermöglicht.

Der Lyriker Ott erwachte erst mit dem Dramatiker. Seine

Lyrik trägt die Signatur eines Alternden. Es sind vorwiegend Rückblicke und Betrachtungen, allerdings Betrachtungen eines Gestaltenden, nicht eines bloßen Gnomikers. Die bestimmte, herbe, trotzig und selbstbewußt auf sich selbst gestellte Persönlichkeit spiegelt sich allenthalben. Die Elemente der eigentümlichen Begabung machen sich fast immer fühlbar: Plastik, Phantasie, Stimmung.

Fast alle seine Gedichte entstellt irgend etwas Unzulängliches, eine Härte, eine Unausgeglichenheit, eine matte Stelle, eine gezwungene Wendung. Dieses und jenes ist bloßes Spiel der Phantasie oder Reflexion, ohne gelebte Empfindung, ungefähr im Stil junger Begabter, denen der Untergrund der Erlebnisse fehlt. Er lehnt sich zuweilen fühlbar an ein bestimmtes Volkslied an, ganz nach Art der Romantiker. Mit ihnen teilt er den epigonenhaften Zug, Los und Mission des Poeten mit Vorliebe, wohl in einem Sechstel seiner Gedichte zu behandeln. Einmal hat er dieses immer wiederkehrende Motiv und das Geschick seiner späten Reife ergreifend und männlich ausgedrückt:

Im Herbst.

O wie köstlich ist das Streifen
Durch die herbstlich goldne Welt,
Wenn des Frühlings Blüten reifen
Und vom Stamm der Apfel fällt.

Köstlicher, wenn dir im Haupte
Reift die langgehegte Saat
Und dir unter gelbbelaubten
Wipfeln erst die Ernte naht.

Wenn im Haine längst verklungen
Der Gesang der Vögel schon,
Beben deiner Lieder Zungen,
Und dein Lied hat tiefern Ton.

Regiſter.

Aſchylos 116, 161.
Albrecht v. Klingenberg 16.
Aretin 155, 156.
Arioſt 119, 154, 155, 156.
Arnim, Achim, v. 108.

Bächtold, J. 33.
Barbaroſſa 24.
Baumgartner, Wilhelm 92.
Bayard 119.
Becket, Thomas 124—127.
Beethoven 116.
Böcklin, Arnold 58, 87.
Bodmer, Joh. Jakob 51—54, 58, 60, 61, 110.
Bojardo, Matteo Maria 28.
Borgia, Lukrezia 130.
Borgia, Angela 130.
Breitinger, Johann Jakob 51—53.
Breitinger, J. J. Antiſtes 41.
Brockes 58.
Burckhardt, Jakob 144, 153.
Burns, Robert 153.

Cervantes 25, 112.

Dante 53.
Dranmor (Schmid, Ludw. Ferdinand) 143—153.
Du-Bos 53.
Dürer, Albrecht 34.

Eckſtein 34.
Ekkehard, Dekan 6—8.
Eſchenbach, v. 17.

Feuerbach, Ludwig 88.
Flaubert 112.
Follen, L. A. 88.
Freiligrath 92, 98.
Frey, Jakob 138—142.
Friedrich, Kronprinz 130.
Friedrich II. 24, 129, 131, 137.
Friedrich v. Hauſen 10.
Füßli, Heinr. 53, 62.

Geibel 126, 144, 151, 153.
Gellert 58.
Gengenbach, Pamphilus 28-31, 40.
Geraldus 6.
Geßner, Salomon 51, 53—59, 110.
Gleim 60.
Gleyre 136.
Goethe 8, 46, 50, 59, 60, 61, 65, 66, 69, 70, 72, 73, 86, 97, 98, 107, 116, 129, 132, 151, 158.
Goeze, Melchior 62.
Gotthelf, Jeremias 28, 69, 74 bis 87, 89, 98, 99, 113, 114, 138.
Gottſched 53.
Guſtav Adolf 127, 128.

Hadlaub, Johannes 8, 14—18, 109, 110, 115.

Hagedorn 58.
Halbsuter 21.
Haller, Albrecht v. 42—51, 58, 62, 65, 66, 80, 90, 145, 146, 148.
Haller, Nikl. Emanuel 42.
Hamann 60.
Hartmann v. Aue 10.
Hebbel 161.
Hegner, Ulrich 71, 72, 73, 87.
Heine 12, 93, 98, 99, 103, 151.
Heinrich II. 124.
Heinrich IV. 131.
Heinrich V. 131.
Heinrich v. Klingenberg 16.
Heinrich v. Veldeke 10.
Herder 59.
Hermann, Landgraf 14.
Herwegh 92, 98, 151.
Herzog Leopold 20.
Heß, David 71, 72—74, 109, 110.
Heß, Magdalena 73.
Hettner 88.
Heußer-Schweizer, Meta 142.
Heyse 144.
Hodler, Ferdinand 53.
Hölty 67, 68, 69.
Holbein d. J. 32, 72.
Homer 8, 53, 58, 80, 131.
Hugo, Victor 153, 161.
Hutten, Ulr. v. 38, 117—119.

Jenatsch 121—123.
Immermann 87.
Julius II. 36.

Karl d. Gr. 129.
Karl d. Kühne 162.
Keller, Gottfried 10, 17, 27, 36, 53, 54, 63, 72, 81, 82, 84, 87 bis 116, 117, 126, 132, 133, 140, 142, 143, 144, 145, 150, 151.
Keller, Hans Rudolf 87.
Kleist, Ewald v. 62.
Kleist, Heinr. v. 37.
Klopstock 50, 53, 56, 58, 60, 62, 67.
Kürnberg v. 13.
Kuhn, Gottlieb Jakob 69.

Landolt, Salomon 73, 109, 110.
Lauenburg, Herzog v. 128.
Lavater, Joh. Kaspar 51, 60—62, 63, 64, 67, 72.
Leffel, Conz 119.
Leibniz 48.
Lenau 151.
Leo X. 36.
Lessing 56, 62, 63, 70.
Leuthold, Heinrich 89, 143, 149 bis 153.
Lingg 132.
Lohenstein 50.
Longus 58.
Loyola 119.
Luther 30, 34, 37, 119.

Maneß, Rüdiger 14, 16, 110.
Manuel, C. 85.
Manuel, Niklaus 28, 31—39, 54, 74.
Matthisson 67.
Meyer, Betsy 116.
Meyer, Conrad Ferdinand 53, 94, 116—138, 139, 143, 144, 148, 150, 151, 153.
Meyer, Ferdinand 116.
Michelangelo 116.
Milton 52, 53, 63.
Mörike 98.
Moore, Thomas 153.
Mozart 116.
Müller, Johannes v. 71.
Muralt, Beat Ludw. v. 44.

Napoleon 70, 163.
Nietzsche 155.

Opitz 150.
Ossian 68.
Ott, Arnold 159—164.
Ottokar v. Böhmen 11.

Paoli, Betty 126.
Paracelsus 119.
Paul, Jean 87, 98, 99, 139.
Pescara 129, 130.
Pestalozzi, Heinrich 51, 62, 63—66, 74, 77, 81, 87, 116.
Petrus a Vinea 131, 137.
Planta Pompejus 121.
Platen 132, 144, 151.
Poggio 127.
Pope 50.
Prudentius 8.

Rabelais 25.
Raffael 116.
Ranke 116.
Regensberg, v. 16.
Rembrandt 116.
Richelieu 121.
Richter, Ludwig 140.
Rohan, Herzog 121.
Roland 28.
Rousseau 45, 59, 62.
Rubens 116.
Rudolf v. Habsburg 11.
Rudolf v. Landenberg 18.
Rudolf v. Neuenburg-Fenis 10.

Sachs, Hans 34.
Saint-Simon 128.
Salis-Seewis, Joh. Gaudenz v. 67 bis 69.
Sappho 150.
Scheffel, J. V. 6, 103, 123, 151.
Scheuchzer, Elisabeth 87.
Schiller 50, 55, 65, 69, 71, 83, 116, 122, 132, 135, 148, 161.
Schmid, Komtur 123.
Schweizer, Joh. Caspar 73.
Scott, Walter 71, 87.
Seneca 161.
Shaftesbury 48.
Shakespeare 59, 101, 111, 161.
Sophokles 116.
Spindler 87.
Spyri, Bernhard 142.
Spyri, Johanna 142—143.
Steinmar, Bertold 8—14, 55.
Stimmer, Tobias 32.

Tetlikon, v. 17.
Theokrit 58.
Thomas a Kempis 104.
Thomson 58.
Tieck 103.
Toggenburg, Graf v. 131.
Toggenburg, v. 16.
Trostberg, v. 16.

Uhland 71, 151.
Ulrich, Betsy 116.
Usteri, Martin 71.

Vautier, Benjamin 139.
Vergil 8, 9.
Voß 53.

Wackernagel 144, 153.
Waldmann, Hans 163.
Wallenstein 121, 128.
Walther v. Klingen 11.
Walther v. d. Vogelweide 11, 13, 14.
Watteau 43.
Welti, Albert 53.
Widmann, Josef Viktor 153—159.
Wieland, Chr. M. 8, 53, 54, 65, 154, 156, 158.
Wittenweiler, Heinrich 24—28, 74.
Wyß, Marianne 42.

Young 68.

Ziegler, Luise 117.
Zschokke, Heinrich 71, 87, 154.
Zwingli 123.

Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig

Unser Deutsch. Von Geheimrat Professor Dr. Fr. Kluge. 4. Auflage. 158 Seiten. Gebunden M. 1.50

„Das Büchlein darf als eine vortreffliche Belehrung über das Wesen der deutschen Sprache freudig begrüßt werden. Man sieht, wie der Verfasser aus eigner reicher Erfahrung heraus seine Ansichten und Forderungen formuliert, und bemüht ist, zukünftiger Forschung den Boden zu bereiten." Liter. Zentralblatt für Deutschland.

Die Lehre v. d. Lautbildung. Von Prof. Dr. L. Sütterlin. 2. verb. Aufl. 173 S. mit zahlr. Abbildungen. Gebunden M. 1.50

„Eine ganz vortreffliche Orientierung bietet S. mit dem vorliegenden Büchlein. Der behagliche Fluß der Rede vereinigt sich mit Klarheit und Anschaulichkeit der Darstellung." Frankfurter Zeitung.

Das Märchen. Von Professor Fr. von der Leyen. 2. verm. Auflage. 176 Seiten. Gebunden M. 1.50

„Der Verfasser gehört zu den feinsten Kennern dieses Literaturgebietes. Er führt uns durch die Märchenschätze der Kultur- und Naturvölker und läßt uns einen Blick tun in die Geschichte und die Aufgabe der Märchenforschung." Berliner Morgenpost.

Der Sagenkreis der Nibelungen. Von Prof. Dr. G. Holz. 2. Auflage. 146 Seiten. Gebunden M. 1.50

„Dem jungen Studiosen dürfte es eine ebenso willkommene Gabe sein wie dem Schulmanne, der das Bedürfnis fühlt, in wenigen Stunden auch die neuesten Ergebnisse der Forschung auf diesem Gebiete vor sich vorüberziehen zu lassen." Neuphilologische Blätter.

Lessing. Von Geh.-R. Prof. Dr. R. M. Werner †. 2. verm. Aufl. Herausg. v. Prof. Dr. Georg Witkowski. 144 Seiten. Geb. M. 1.50

„Eine vorzügliche und zugleich eine mit der Gabe knapper und klarer Anweisung ausgestattete Führerin. Auf 144 Seiten erhalten wir eine Fülle von Anregungen in stilistisch fein abgerundeter Form." Monatsschrift für höhere Schulen.

Das klassische Weimar. Von Prof. Dr. Fr. Lienhard. 3. Auflage. 148 Seiten. Gebunden M. 1.50

„Als treuer Hüter steht Fr. Lienhard am Tor des Graltempels der idealistischen Weltanschauung unserer klassischen Kunst von Weimar. In großen Linien zeichnet er den Entwicklungsgang, den Aufstieg von Friedrich dem Großen und Klopstock bis zur Vollendung in Goethe, und legt den Wert und die Bedeutung der Führer in ihren Besonderheiten dar." Der Tag.

Einführung in Goethes Faust. Von Professor Dr. Fr. Lienhard. 3. Auflage. 116 Seiten. Gebunden M. 1.50

Lienhard, einer unserer feinsten Goethe-Kenner, gibt hier eine tiefempfundene Einführung in den Faust, wobei er den Schwerpunkt seiner Darstellung weniger auf die Einzelheiten als auf den Sinn der Dichtung legt.

YO-AUD-097